



**PAULO PEDRASSOLI
JÚNIOR**

**TÁCITO E EXPLÍCITO EM VILLA-LOBOS: NOTAÇÃO
MUSICAL E PERFORMANCE DAS OBRAS PARA
VIOLÃO SOLO**



**PAULO PEDRASSOLI
JÚNIOR**

**TÁCITO E EXPLÍCITO EM VILLA-LOBOS: NOTAÇÃO
MUSICAL E PERFORMANCE DAS OBRAS PARA
VIOLÃO SOLO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à memória de minha mãe e de minha irmã.

o júri

presidente

Prof. Doutora Anabela Botelho Veloso
professora catedrática da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Ricardo Barceló Abeijon
professor auxiliar da Universidade do Minho

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Pipa
professor auxiliar da Universidade do Minho

Prof. Doutor Pedro João Agostinho Santander Rodrigues
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
orientador, professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

À minha esposa Karla Regina Bach de Andrade Pedrassoli e à minha filha Isadora Bach de Andrade Pedrassoli.

À minha família.

Ao meu orientador José Paulo Torres Vaz de Carvalho.

Aos professores Jorge Manuel de Castro Salgado Correia, Susana Bela Soares Sardo, Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Campos Hazan e Luiz Otávio Braga, cujas aulas (no doutoramento e no mestrado) influenciaram - direta ou indiretamente - no desenvolvimento da presente investigação.

Aos funcionários da Universidade de Aveiro, em especial a Cristina Silva.

Aos meus colegas de doutoramento, pelo companheirismo e amizade.

palavras-chave

notação musical, performance, conhecimento tácito, conhecimento explícito, Villa-Lobos, violão.

resumo

Este trabalho almeja discutir alguns aspectos da relação entre notação musical e performance de obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos [1887-1959] à luz dos conceitos de conhecimento tácito e conhecimento explícito. Pequenos trechos musicais foram escolhidos com o intuito de elucidar questões como: o que a partitura revela e o que nela permanece oculto? Ou ainda: pode a performance explicitar conteúdos tácitos do texto musical? De que maneira isso ocorre? A busca por respostas plausíveis resultou na elaboração de um sistema de notação desmembrada em seis pautas, onde são representadas respectivamente as seis cordas do violão, de modo a explicitar as durações reais de cada som produzido no âmbito da performance.

keywords

musical notation, performance, tacit knowledge, explicit knowledge, Villa-Lobos, guitar.

abstract

This dissertation aims to discuss some aspects of the relationship between musical notation and the performance of works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos [1887-1959] in light of the concepts of tacit and explicit knowledge. Some brief musical excerpts were chosen in order to elucidate questions such as: what does the score reveal and what remains hidden in it? Or even: can the performance explicit tacit contents of the musical text? How does it happen? The search for plausible answers afforded the formulation of a notation system dismembered into six staves, where the six strings of the guitar are represented, respectively, in order to clarify the real duration of each sound produced within the performance.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO I - Notação Musical | 7 |
| ✚ Introdução ao capítulo I | 7 |
| ✚ Partitura: delimitação conceitual | 7 |
| ✚ O que representa a notação musical? | 8 |
| CAPÍTULO II - Performance Musical | 27 |
| ✚ Introdução ao capítulo II | 27 |
| ✚ Performance: delimitação conceitual | 28 |
| ✚ Formalismo: autonomia da música? | 28 |
| ✚ Abordagens analíticas | 35 |
| ✚ Fenomenologia | 41 |
| ✚ Emoções | 50 |
| ✚ Anotações de estudo | 60 |
| CAPÍTULO III - Conhecimento Tácito e Conhecimento Explícito | 69 |
| ✚ Introdução ao capítulo III | 69 |
| ✚ Polanyi: sabemos mais do que podemos dizer | 70 |
| ✚ Consciência focal e consciência subsidiária | 71 |
| ✚ Conversão de conhecimentos? | 73 |
| ✚ Collins: categorização dos conhecimentos explícito e tácito | 75 |
| ✚ Os conhecimentos tácito e explícito integrados à performance musical | 80 |

CAPÍTULO IV - O Explícito em Villa-Lobos 89

| | |
|--|-----|
| ✚ Introdução ao capítulo IV | 89 |
| ✚ Villa-Lobos e o violão | 91 |
| ✚ A problemática das fontes dos 12 Estudos para Violão | 95 |
| ✚ Crítica à edição crítica de 2011 | 103 |
| ✚ Conclusão parcial | 138 |

CAPÍTULO V - O Tácito em Villa-Lobos 141

| | |
|---|-----|
| ✚ Introdução ao capítulo V - apresentação, questões de partida, metodologia e fundamentação teórica | 141 |
| ✚ A notação desmembrada | 144 |
| ✚ Aspectos de notação e performance: análise de casos específicos | 150 |

CAPÍTULO VI - Conclusões e considerações finais 205

| | |
|--|-----|
| ✚ A dimensão tácita da partitura | 205 |
| ✚ Subjetividade/objetividade: notação desmembrada | 205 |
| ✚ Transmissão e recepção de conteúdos tácitos através da notação musical | 206 |
| ✚ Contribuição para a musicologia e para a performance | 207 |
| ✚ Resumo dos resultados da investigação | 208 |
| ✚ Conclusão final | 213 |

Referências 215

LISTA DE FIGURAS

| | |
|------------------|-----|
| Figura 1 | 62 |
| Figura 2 | 63 |
| Figura 3 | 64 |
| Figura 4 | 65 |
| Figura 5 | 74 |
| Figura 6 | 97 |
| Figura 7 | 105 |
| Figura 8 | 107 |
| Figura 9 | 107 |
| Figura 10 | 107 |
| Figura 11 | 107 |
| Figura 12 | 109 |
| Figura 13 | 110 |
| Figura 14 | 110 |
| Figura 14b | 114 |
| Figura 15 | 116 |
| Figura 16 | 116 |
| Figura 17 | 116 |
| Figura 18 | 118 |
| Figura 19 | 118 |
| Figura 20 | 119 |
| Figura 21 | 119 |
| Figura 22 | 119 |
| Figura 23 | 119 |
| Figura 24 | 121 |
| Figura 25 | 122 |
| Figura 26 | 123 |
| Figura 27 | 125 |
| Figura 28 | 126 |
| Figura 29 | 128 |
| Figura 30 | 128 |
| Figura 31 | 129 |
| Figura 32 | 129 |
| Figura 33 | 131 |
| Figura 34 | 132 |
| Figura 35 | 132 |
| Figura 36 | 134 |
| Figura 37 | 134 |
| Figura 38 | 135 |
| Figura 39 | 135 |
| Figura 40 | 136 |
| Figura 41 | 137 |
| Figura 42 | 137 |
| Figura 43 | 145 |
| Figura 44 | 146 |
| Figura 44b | 146 |

| | |
|------------------|-----|
| Figura 44c | 146 |
| Figura 45 | 148 |
| Figura 46 | 151 |
| Figura 47 | 153 |
| Figura 48 | 156 |
| Figura 49 | 157 |
| Figura 50 | 159 |
| Figura 51 | 161 |
| Figura 52 | 162 |
| Figura 53 | 169 |
| Figura 54 | 170 |
| Figura 55 | 171 |
| Figura 56 | 174 |
| Figura 57 | 174 |
| Figura 58 | 174 |
| Figura 59 | 176 |
| Figura 60 | 177 |
| Figura 61 | 178 |
| Figura 62 | 178 |
| Figura 63 | 181 |
| Figura 64 | 181 |
| Figura 65 | 185 |
| Figura 66 | 185 |
| Figura 67 | 185 |
| Figura 68 | 186 |
| Figura 69 | 190 |
| Figura 70 | 197 |
| Figura 71 | 197 |
| Figura 72 | 197 |
| Figura 72b | 198 |
| Figura 73 | 200 |
| Figura 74 | 201 |

TABELAS

| | |
|----------------|-----|
| Tabela 1 | 100 |
| Tabela 2 | 106 |
| Tabela 3 | 172 |
| Tabela 4 | 179 |
| Tabela 5 | 184 |

GRÁFICOS

| | |
|-----------------|----|
| Gráfico 1 | 79 |
|-----------------|----|

INTRODUÇÃO

Mais um trabalho sobre a obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos?

É uma pergunta válida, pertinente e oportuna, mas trato logo de responder que não, ou, pelo menos, não totalmente. E antes que me possa recair qualquer suspeição de contradição em relação ao título escolhido para esta tese, defendo-me previamente alegando que esta investigação diz respeito à interpretação de obras escritas - em geral - e, mais particularmente, às complexas relações que costumam se estabelecer entre notação musical e performance. É certo que esse assunto já foi tratado por diversas vezes pela academia, desde antes do advento da 'nova musicologia', em fins do século passado, mas se há alguma 'novidade' na investigação que apresento a seguir é o fato de ela ter sido baseada numa perspectiva analítica invulgar, que remete ao terreno epistemológico definido pelos conceitos de conhecimento tácito e conhecimento explícito.

O conceito de conhecimento tácito foi concebido originalmente pelo físico-químico e filósofo húngaro-britânico Michael Polanyi (1962) para designar certas formas de conhecimento baseadas nas habilidades e experiências individuais, conhecimentos dos quais raramente temos consciência e, por este motivo, não os conseguimos verbalizar. Essa forma tácita de saber é contraposta ao conhecimento tradicional, aquele que pode ser sistematizado e verbalizado, que se encontra disponível nos livros e manuais, ao qual Polanyi associa o conceito de conhecimento explícito.

Associar os conceitos de conhecimento tácito e explícito à análise de aspectos composicionais e performativos respectivos ao fazer musical é perspectiva ainda pouco explorada nas investigações sobre música. Este, portanto, será o foco principal dessa investigação e, ao mesmo tempo, aquilo que a justifica enquanto veículo para a produção de novos conhecimentos. Chegamos, então, à seguinte questão de partida:

De que maneiras podem ser utilizados estrategicamente os conceitos de conhecimento tácito e explícito como forma de analisar os múltiplos processos envolvidos na performance musical?

Dois caminhos divergentes logo se apresentaram como opções possíveis para o curso da investigação: o primeiro consistia em escolher um grupo específico de obras musicais para delas extrair os exemplos e aspectos a serem analisados; o segundo consistia numa abordagem generalista, onde os aspectos atinentes à relação notação-performance seriam analisados sem que estivessem necessariamente atrelados a obras determinadas.

As diferenças entre essas duas vertentes de investigação quanto às questões concernentes à metodologia parecem evidentes: no primeiro caso, a própria obra condiciona a investigação, com seus aspectos e características específicos que, de certo modo, constituem um filtro seletivo dos assuntos que serão abordados; no segundo caso, não há limite aparente para as questões e assuntos levantados, já que cada um deles tanto pode ser exemplificado por excertos recolhidos a partir de quaisquer obras, como também pode não fazer referência direta a nenhuma obra em particular.

Sendo eu um performer-investigador mais habituado a refletir segundo uma linha de pensamento que vai das particularidades em direção às generalidades, como, por exemplo, quando parto de questões concernentes a especificidades técnico-instrumentais para redimensioná-las em suas respectivas consequências artísticas e filosóficas, pareceu-me mais natural optar pelo primeiro caminho, isto é, a abordagem do tácito e do explícito no âmbito restrito a obras específicas. Assim, elegi as obras de Heitor Villa-Lobos para contextualizar e exemplificar os reais objetos de estudo mencionados no primeiro parágrafo desta introdução. Fiz essa opção por julgar que poderia obter melhores resultados ao circunscrever a investigação nos limites fixados por esse repertório particular, evitando, assim, uma abrangência excessiva que poderia trazer riscos de o trabalho tornar-se inconclusivo ou superficial.

E por quê as obras para violão de Villa-Lobos?

É claro que a escolha de quais obras serviriam para exemplificar a argumentação desenvolvida neste trabalho poderia recair em quaisquer peças escritas para quaisquer instrumentos por quaisquer compositores. O risco de se usar justamente um conjunto de obras sobre as quais já existem dezenas de escritos acadêmicos foi uma constante neste trabalho. Mas essa escolha justificou-se principalmente pelo caráter de ineditismo em relação à abordagem, de modo que,

à proporção em que os temas discutidos foram sendo aprofundados, mais se afastava o risco de redundância em relação às demais investigações.

Outra justificativa importante para tal escolha foi o fato de que minha trajetória como intérprete tenha se cruzado por muitas vezes com a música de Villa-Lobos. Em 1996, gravei em CD a integral para violão solo de Heitor Villa-Lobos [na Escola Superior de Música de Karlsruhe], obra emblemática desse compositor pelo qual sinto profunda identificação. Além disso, sendo brasileiro, posso falar com alguma propriedade a respeito de muito daquilo que toca aos conhecimentos tácitos coletivos [ver definição no capítulo III] concernentes à noção de brasilidade, noção essa que é crucial para o entendimento da obra e - principalmente - das motivações desse compositor em relação ao papel desempenhado por sua música no Brasil e no exterior [falarei mais sobre isso nos capítulos II, IV e V].

É oportuno esclarecer que a presente investigação não tem por objetivo a análise da integralidade das obras de Villa-Lobos para violão solo. O escopo principal é detectar e discutir os trechos onde a relação notação/performance envolve questões atinentes aos conhecimentos tácito e explícito. Por esse motivo, foram escolhidos apenas alguns excertos para a análise.

Este trabalho é motivado pela paixão. Não só a paixão pela música e, mais particularmente, pela música de Villa-Lobos. Há alguns anos venho me fascinando também pelo estudo da notação musical, estando bem menos interessado em seus conteúdos explícitos do que nos aspectos que nela permanecem ocultos, e que vêm à tona no momento da performance. Conjuguar esses interesses num mesmo trabalho representa, para mim, um estimulante desafio.

A presente tese é estruturada em seis capítulos. Os três primeiros são dedicados aos fundamentos teóricos que servirão de alicerce não somente para as discussões mais específicas que se encontram nos capítulos IV e V, mas também para uma compreensão mais ampla acerca das relações entre os conceitos de notação musical, performance e conhecimentos tácito e explícito. Assim postos, estes capítulos iniciais podem despertar o interesse de quaisquer pessoas que apreciem a reflexão sobre música, independentemente de serem elas intérpretes, compositores, estudiosos ou apreciadores. Por conseguinte, pouco se falará a respeito de Villa-Lobos nesses capítulos pois, como já foi explicado, o alvo da investigação

não é a obra - em si - do compositor brasileiro, mas sim, a maneira pela qual ela está relacionada com a questão do tácito/explicito através da notação musical e da performance. Somente nos capítulos IV e V é que a investigação se debruçará na obra villalobiana enquanto estudo de caso (Yin 2001: 21).

A notação musical é o assunto do **capítulo I**, onde são confrontados os argumentos de diversos autores acerca das características, limitações, usos e funções que costumam a ela ser atribuídos. A discussão central deste capítulo é sobre o que representa a notação musical. Seria a notação uma representação da música ou dos sons musicais? Questões como essa serão detalhadas e problematizadas à luz de diversas perspectivas analíticas. Ainda nesse capítulo, aparecem importantes conceitos que serão retomados no capítulo V, como aqueles associados aos usos prescritivo e descritivo da notação musical (Seeger 1958).

O **capítulo II** é dedicado a uma extensa abordagem de assuntos atinentes à performance, desde a delimitação conceitual utilizada nesta tese até discussões mais aprofundadas de cunho filosófico, como a crítica à concepção formalista que atribui à música escrita [enquanto 'obra musical'] uma espécie de autonomia, o que relegaria a performance a um papel subsidiário e hierarquicamente inferior. Também são investigadas diversas perspectivas analíticas na abordagem dos processos performativos, como a fenomenologia, o estudo das emoções e a análise das intenções interpretativas do performer através de suas próprias anotações de estudo.

O **capítulo III** é dedicado aos conhecimentos tácito e explicito, desde sua definição - a partir dos escritos de Polanyi (1962; 1966) - até sua categorização mais recente proposta por Collins (2010). O uso ainda limitado destes conceitos ao âmbito corporativo empresarial, em confronto com a enorme abrangência epistemológica da concepção original de Polanyi é objeto de críticas nesse capítulo. Destaca-se também a relevância dos conceitos de consciência focal e consciência subsidiária para a compreensão da maneira pela qual o ser humano transforma certos objetos em ferramentas para atingir um determinado fim. Esse aspecto guarda relação direta com as questões que envolvem a interação músico - instrumento musical. Ainda no capítulo III são tecidas algumas reflexões acerca da integração dos conhecimentos tácitos e explícitos aos processos concernentes à performance musical.

O **capítulo IV** dedica-se à instância explícita dos conhecimentos relativos à obra de Villa-Lobos para violão solo, tanto no que diz respeito ao texto musical em si [editado e/ou manuscrito], como também naquilo que concerne à produção acadêmica focalizada na obra violonística villalobiana enquanto objeto de estudo.

A discussão mais importante envolve a problemática das fontes manuscritas dos 12 Estudos para Violão. O surgimento de uma nova fonte manuscrita [grafada entre 1947 e 1948 e reencontrada em 2004] impôs a necessidade de uma revisão dos trabalhos acadêmicos [teses, dissertações e artigos] escritos a partir dos anos 1990, quando vieram a conhecimento público os primeiros conjuntos de manuscritos dos 12 Estudos.

Outro fato importante foi a publicação da primeira edição crítica dos 12 Estudos para Violão (Villa-Lobos 2011). Poder-se-ia esperar que - com esta publicação - fossem esclarecidas as dúvidas e ambiguidades [as quais serão comentadas no capítulo IV] relacionadas com a versão publicada pela editora Max Eschig (Villa-Lobos 1953). No entanto, uma série de problemas detectados na edição crítica de 2011 motivaram uma análise crítica minuciosa no âmbito da presente investigação, análise essa que se encontra detalhada na seção 'Crítica à edição crítica de 2011' do capítulo IV.

O **capítulo V** é o coração da tese, sendo dedicado à instância tácita dos conhecimentos atinentes à notação e performance das obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Logo no início, apresenta-se um sistema de notação desmembrada em seis vozes [onde cada uma delas corresponde respectivamente às seis cordas do violão] como ferramenta metodológica para a explicitação das durações reais dos sons percebidos auditivamente a partir de uma performance. Esse recurso é de fundamental importância para revelar conteúdos musicais que, mesmo perceptíveis ao ouvido, estão ocultos pela notação.

Diversos excertos extraídos das peças para violão de Villa-Lobos serão analisados com intuito de demonstrar de que maneiras pode ocorrer a transmissão de conteúdos tácitos [que poderão ser explicitados pela performance] através da notação.

Muitos dos conceitos expostos nos três primeiros capítulos são redimensionados no capítulo V em função das novas necessidades de aporte analítico. A discussão torna-se mais prolífica e

abrangente na medida em que a análise dos excertos escolhidos passa a exigir novas abordagens que ainda não haviam sido discutidas nos capítulos anteriores, como a Teoria da Gestalt e os conceitos de cometricidade e contrametricidade. Apesar dessa diversificação, é nesse capítulo que a tese adquire sua maior unidade, na medida em que revela a dimensão tácita do conhecimento humano como o elo comum a todas as perspectivas de análise utilizadas nesta investigação.

O **capítulo VI** apresenta as conclusões considerações finais, bem como um elenco dos resultados obtidos no âmbito da investigação.

CAPÍTULO I - Notação Musical

Introdução ao capítulo I

Neste capítulo, abordamos assuntos concernentes à notação musical: suas características e limitações; suas funções e significados; seu papel no desenvolvimento da música erudita ocidental. Seria a notação a representação de uma obra musical? Seria a notação a representação de sons? O que representa a notação musical?

Talvez as respostas para estas questões surjam no decorrer da discussão promovida neste capítulo, como resultado do confronto de ideias e argumentos dos autores [elencados ao longo deste texto] que se dedicaram a investigar os problemas da notação musical sob diversas perspectivas analíticas, em especial aquelas derivadas da linguística, como é o caso da semiótica.

É importante mencionar que este primeiro capítulo não aborda especificamente a obra de Villa-Lobos, porém, muitos dos conceitos aqui discutidos não somente são aplicáveis a quaisquer peças escritas em partitura [ver delimitação conceitual a seguir], como também são de grande relevância para fundamentar a argumentação que será desenvolvida nos capítulos posteriores.

Partitura: delimitação conceitual

É importante circunscrever previamente os limites conceituais do termo partitura, que será por muitas vezes utilizado neste texto. O conceito de partitura é por demais abrangente, no entanto, a utilização que dele se faz neste trabalho restringe-se ao objeto gráfico resultante da

escrita de acordo com o paradigma tradicional da notação musical ortocrônica¹, que é o sistema de notação mais utilizado pela cultura musical do ocidente a partir do século XVII. É a partitura moderna, como a conhecemos, com seu pentagrama e seu conjunto de caracteres gráficos destinados à escrita das notas, ritmos e demais signos que representam os parâmetros musicais desejados pelo compositor. Excluem-se, portanto, deste enquadramento conceitual as tablaturas, os sistemas de notação antigos [como a notação neumática, por exemplo], as notações específicas utilizadas no âmbito da música eletrônica, bem como outras vertentes de notação desenvolvidas no contexto da música contemporânea.

De maneira análoga, o termo *performance* [cuja definição encontra-se detalhada no próximo capítulo] também se refere estritamente - em especial neste capítulo - à execução interpretada de uma obra musical com base em sua partitura.

O que representa a notação musical?

É costume aceitar como premissa baseada no senso comum que uma obra de arte musical apenas se realiza em sua plenitude quando revestida de seu aspecto mais perceptível: o som. O caminho percorrido entre a imagem mental idealizada pelo compositor e a existência física da obra como realidade sonora - pelas mãos do intérprete - é não linear e pleno de bifurcações e imbricações que exigem inúmeras escolhas, ponderações e decisões, além de implicar a presença de um código complexo de notação musical, capaz de transmitir múltiplas camadas de significados e leituras que possam orientar o executante em seu escopo de criar - a partir de sua própria compreensão pessoal - um ambiente sonoro e estético a partir das informações gráficas fixadas pelo compositor.

Se esse código, por um lado, serve como meio de fixação das intenções do compositor, por outro lado, ele não é neutro nem inócuo. E suas leis, estruturas e significados vão muito além do objetivo de servir simplesmente como ferramenta ao ofício da composição ou como fonte para interpretação. Transcendendo sua abrangência sintática e semântica, tais estruturas

¹ O prefixo grego *orto* designa a ideia de correção, exatidão e uniformidade; *kronos* remete ao conceito de tempo medido, sequencial.

acabam por influenciar inexoravelmente os próprios atos de compor e de interpretar, já que as características e, principalmente, as limitações do sistema de notação moldam, de certa forma, as fronteiras entre aquilo que se supõe imaginar como efeito sonoro e aquilo que, de fato, pode ser escrito. A distância estabelecida entre essas duas perspectivas [como veremos detalhadamente mais adiante] pode ser enorme, e isso tem um efeito direto na maneira pela qual o compositor filtra seu pensamento musical para adequá-lo à possibilidade de escrita.

Do ponto de vista do intérprete, o problema é quase que o oposto, ou seja, devolver - através da performance - significados estéticos suprimidos pelo filtro do sistema de notação, sem garantias de que tais significados coincidam com aqueles imaginados pelo compositor. Diante do que foi exposto, quanto à inexorabilidade do efeito exercido pelos sistemas de notação no fazer musical do ocidente, pode-se perguntar:

Teria chegado a música ocidental ao ponto onde estamos sem o advento da notação musical ortocrônica?

A resposta é não, naturalmente, pois as convenções de escrita fixadas pelo sistema ortocrônico são abstratas e, em certa medida, universais, o que significa que uma partitura atual pode ser lida e compreendida em seus aspectos essenciais por quaisquer instrumentistas ou cantores, ou por quaisquer pessoas que tenham sido musicalizadas, independentemente do idioma através do qual se comunicam verbalmente.

Por um lado, tal fato representa uma libertação em relação aos sistemas notacionais utilizados até o século XVI, quando conviviam formas de notação utilizadas na música vocal – cuja gênese remonta, de certa forma, à notação neumática medieval – e sistemas de notação concebidos exclusivamente para serem utilizados no âmbito da música instrumental, como se constata através da intensa proliferação de edições musicais em formato de tablatura, notação gráfica específica para cada instrumento ao qual foi destinada, não podendo ser executada por outro instrumento ou voz.

Por outro lado, a ruptura provocada pela passagem dos antigos sistemas de notação ao atual, juntamente com a uniformização decorrente do novo paradigma de universalização da escrita acaba por implicar uma perda sensível de alguns conteúdos e significados. Isso pode ser

observado, por exemplo, em transcrições para notação moderna de cantos gregorianos escritos originalmente em notação neumática. É sabido que um único neuma é capaz de representar um conjunto de alturas diferentes, unidas num mesmo gesto vocal de duração indeterminada, em forma de melisma. Grande parte dessa unidade sonora, orgânica e semântica é perdida quando o movimento melódico contínuo contido no neuma passa a ser discreto em notas separadas, cujas alturas são determinadas com um grau de exatidão que nem sempre é adequado ao contexto no qual tais cantos foram concebidos. A maneira pela qual as alturas se unem, o 'caminho' entre as notas, por vezes escorregadio e indefinido na tradição vocal associada à notação neumática, tem de ser enquadrado e definido pelo novo sistema.

Também a duração de cada gesto vocal, bem como as durações das respectivas alturas que o compõem - que não são precisamente determinadas pela notação neumática - têm agora de ser mensuradas e compartimentadas em fórmulas de compasso pela notação ortocrônica.

A notação neumática parece confiar em critérios orgânicos - como a respiração humana - para sua adequada interpretação, bem como na tradição oral para a transmissão de seus conteúdos que, apesar de notados, baseiam-se em conhecimentos tácitos². Essa profunda e intrínseca subjetividade é - em grande parte - perdida no processo de transcrição para a notação moderna, e isso decorre principalmente da necessidade de adequação à mensurabilidade e à objetividade características do sistema ortocrônico.

Se parece verdade que a transição para o novo sistema de escrita de música - ocorrida a partir do século XVI - significou a perda de alguns conteúdos em relação aos sistemas anteriores, também parece sensato aceitar que tal mudança trouxe novas perspectivas de desenvolvimento ao fazer musical ocidental. O mais importante é que a notação musical ortocrônica fixou conceitos e parâmetros que fundamentaram a construção de um amplo arcabouço teórico-semântico que historicamente tem servido como referência para compositores, intérpretes, estudiosos, professores, estudantes e apreciadores de música.

As características gráficas desse sistema detêm o mérito de tornar explícitas a textura e a forma musical das peças escritas de acordo com seus fundamentos, por conta da facilidade de visualização e reconhecimento dos elementos estruturadores do discurso sonoro, tais como:

² O conceito de conhecimento tácito será amplamente debatido no capítulo III.

frases, vozes, motivos melódicos e rítmicos, recorrências e descontinuidades, relações intervalares - tanto melódicas quanto harmônicas -, enfim, tudo aquilo que diga respeito à estruturação interna de qualquer peça musical. Também é facilmente detectável o corte formal resultante da identificação das diferentes seções que podem constituir uma peça como, por exemplo, o caso de seções intermediárias que apresentem uma tonalidade diferente da tonalidade inicial, que podem ser reconhecidas de imediato através da observação das mudanças na armadura de clave.

Essa capacidade de oferecer uma 'concretude' visual para as estruturas 'abstratas' do pensamento composicional é uma das características mais notáveis da partitura moderna, característica esta que não aparece com a mesma nitidez em sistemas como a notação neumática e a tablatura. Consequentemente, músicas escritas por meio do sistema notacional ortocrônico tendem a ser naturalmente mais adequadas aos procedimentos de análise musical³ e reflexão.

Do ponto de vista do intérprete, a partitura surge como um terreno de mediação do conflito entre os interesses do compositor e o seu próprio. Ela oferece o espaço necessário para a criação de uma interpretação pessoal, mesmo que apresente apenas os parâmetros sonoros grafados pelo compositor no pentagrama. Isso se dá porque a notação musical ortocrônica é predominantemente simbólica e, apesar da aparente objetividade e mensurabilidade com as quais são grafadas a altura e duração das notas, os significados musicais que dali possam advir necessitam de um processo interpretativo participativo, bem mais rico e complexo do que uma mera decodificação de parâmetros sonoros. Tal processo interpretativo, por sua vez, baseia-se tanto na compreensão 'abstrata' das estruturas musicais quanto na incorporação de elementos gestuais e sonoros que são fruto do diálogo entre as intenções registradas pelo compositor e as expectativas e possibilidades do intérprete, mediadas, quando é o caso, pela relação deste último com seu instrumento musical. Mesmo a interpretação de obras notadas em tablatura envolve processo semelhante. A diferença é que, neste caso, a incorporação gestual tende a vir antes da apreensão dos significados das estruturas musicais, como consequência da própria natureza desse sistema específico de notação.

³ A análise musical baseada na partitura representou uma tendência importante no campo da musicologia até os anos noventa do século passado. Esse assunto será problematizado e debatido com mais profundidade no próximo capítulo, onde apresento uma extensa crítica a esse respeito.

Outra observação relevante é que a notação musical atual é necessariamente incompleta, apesar de termos testemunhado uma tendência ao controle total dos parâmetros grafáveis da execução que culminou com o advento do serialismo integral, na segunda metade do século XX. Altura e duração são os parâmetros sonoros grafados com maior eficácia no sistema ortocrônico, mesmo assim, a precisão da representação das durações deve ser relativizada, já que é praticamente impossível escrever durações exatas, especialmente em instrumentos de corda, por conta das vibrações das cordas soltas. Instrumentos como o violão, onde não se concebe abafar as vibrações das cordas agudas, a não ser em casos específicos, são emblemáticos dessa relativização das durações grafadas, pois as notas produzidas pelas cordas soltas terão duração maior que as outras. Outros parâmetros sonoros são grafados de forma bastante imprecisa, como indicações de agógica, dinâmica, timbre e articulação. Admitem, portanto, uma enorme variabilidade nas formas de interpretação e execução, cabendo ao intérprete escolher - ao nível das especificidades técnicas - a maneira mais adequada à sua concepção interpretativa e expectativas de resultado.

Para Nicholas Cook (2006: 12) a partitura deve ser encarada como um *script*, um guião com instruções mínimas e essenciais para a performance - de modo a oferecer liberdade ao intérprete para construir o seu próprio discurso a partir dos conteúdos grafados - e não como "texto musical", algo completo e acabado, à espera de ser lido e interpretado pelo performer com atitude de reverência, de modo a tentar reproduzir o mais fielmente possível a música, tal qual o compositor a imaginou. Cook (2006: 8) adverte ainda para o perigo de se transformar o texto musical numa espécie de fetiche - objeto ao qual se atribui poderes mágicos e sobrenaturais e, portanto, alvo de idolatria despida de qualquer discernimento -, embora também admita que tal risco possa estar igualmente associado à performance.

Na mesma linha de pensamento segue Almeida (2011: 65), ao afirmar que a excessiva valorização das atribuições da notação pode induzir a uma decepção com o resultado sonoro. É provável que esta decepção se dê porque a analogia que comumente se faz entre um texto musical e um texto literário é extremamente frágil, já que este último pode ser considerado uma obra de arte acabada sem que haja a necessidade de mediação de um terceiro sujeito além do escritor e do leitor. O texto musical - a partitura - necessita da mediação do intérprete para poder ser percebida como música. Enquanto objeto gráfico, a partitura não pode ser confundida com a obra musical, como discutiremos mais adiante.

Almeida (*ibid.*) argumenta que o sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, e não como "descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais". Portanto, a notação musical parece se ater àquilo que é essencial, respeitando sua natureza eminentemente esquemática, cujo intuito é antes propiciar a leitura do intérprete do que transmitir detalhadamente uma espécie de paisagem sonora imaginada pelo compositor. E é justamente nesse espaço deixado pela incompletude da notação que o intérprete pode construir seu próprio terreno simbólico, extraindo dele novos significados - muitas vezes inimaginados pelo compositor - para uma mesma obra musical.

A relação entre intérprete, partitura, compositor e obra musical é das mais instigantes charadas a serem resolvidas durante ato da interpretação. O primeiro passo é estabelecer uma clara distinção entre a obra musical [objeto sonoro] e a partitura [suporte gráfico] que a representa.

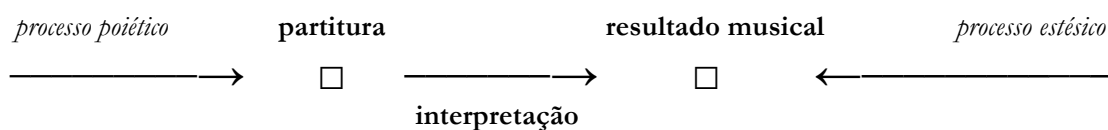
Nunca e em passagem alguma (*an keiner Stelle*) o texto notado é idêntico à obra; antes é sempre necessário captar, na fidelidade (*Treue*) ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si. Sem tal dialética, a fidelidade se transforma em traição (Adorno *apud* Carvalho 2007: 22).

Aquilo que o texto musical [partitura] oculta dentro de si parece ser justamente o imponderável, o inefável, o impreciso, o inconcluso, o paradoxal [como na questão da notação de arpejos no violão, abordada no capítulo V] que se realizam em parte a cada performance, e que devolvem à obra musical sua historicidade imanente, sua capacidade de se renovar e de se manter sempre viva pela via da atualidade dos intérpretes fiéis a seu próprio tempo.

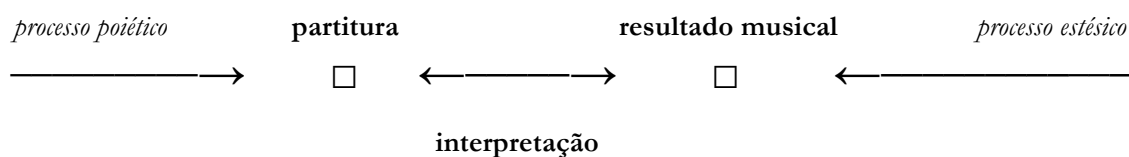
Outra abordagem de interesse é oferecida por François Delalande (1991) no artigo intitulado “É preciso transcrever a música escrita?”. Trata-se de uma reflexão crítica acerca da validade ou invalidade de se analisar uma obra musical exclusivamente através da partitura. Delalande usa como motivo condutor da discussão uma afirmação proferida por Jean Jacques Nattiez, segundo a qual “acima de tudo, uma partitura é uma transcrição fonológica ao contrário” e focaliza sua crítica justamente no ponto onde tal enunciado pressupõe a aceitação implícita de que analisar uma música é analisar uma partitura. Delalande submete a afirmativa de Nattiez a um cálculo de erro, avaliando em que casos ela se aplica e quais pontos são negligenciados;

conclui que os procedimentos musicais geram dois tipos de objeto, um gráfico e outro sonoro, e que é tão legítimo analisar o primeiro quanto o segundo.

Nattiez associa os objetos [partitura e objeto sonoro, aqui denominado 'resultado musical'], aos processos poiético [associado aos procedimentos de produção] e estésico [relacionado à recepção].



As setas para a direita representam os procedimentos de produção e as setas para a esquerda, os procedimentos de recepção. Quando lida da esquerda para a direita, a sucessão das quatro setas corresponde à ordem temporal dos acontecimentos. Delalande critica este modelo e se pergunta como pôde Nattiez deixar de ter decomposto a interpretação numa vertente poiética e numa vertente estésica, preferindo admitir que existe uma 'zona intermediária ambígua' no procedimento da interpretação, o que permitiria que a seta do meio fosse lida com a orientação tanto para a esquerda como para a direita. A questão, segundo Delalande, é que nunca se poderia omitir um dos sentidos da seta. Teríamos, como resultado, o seguinte modelo:



Numa revisão do modelo anterior, as dimensões poiética e estésica da interpretação são apresentadas numa nova perspectiva. Agora, os processos de produção e recepção estão associados a sujeitos e objetos, o que torna mais clara a relação estabelecida entre os mesmos. No novo esquema apresentado por Delalande, colocam-se em jogo três tipos de sujeitos

[compositor, intérprete, ouvinte] e dois tipos de objeto [partitura e objeto sonoro] e podem ser representados pelo seguinte esquema:



O fato importante a observar é que aqui a interpretação se divide em dois tipos de procedimento: a recepção da partitura [leitura, análise, interpretação no sentido hermenêutico⁴] e a produção do objeto sonoro [execução]. Quando se analisa em função dos sujeitos e objetos, tornam-se cristalinas as dimensões estésica e poiética dentro do âmbito de atuação do intérprete.

Ao considerar a partitura uma transcrição fonológica ao contrário, Nattiez quer dizer que a partitura é uma redução do concreto sonoro que retém apenas seus traços pertinentes e negligencia as variantes livres da execução, do mesmo modo que a transcrição fonológica negligencia as variantes da pronúncia. A partitura é uma transcrição “ao contrário” porque ela pré-existe ao objeto sonoro, ao contrário da transcrição fonológica que é feita simultaneamente. São ideias discutíveis, justamente por assentarem na frágil analogia entre música e linguagem verbal, já mencionada anteriormente. Mesmo diante disso, é preciso reconhecer que a notação dá conta apenas daquilo que é pertinente à grafia. Muitos conteúdos são negligenciados pelo simples fato de que sua grafia é impossível [no sistema ortocrônico], e não por representarem variantes livres da performance.

A questão da pertinência dos traços notados é recolocada por Delalande, que agora reinterpreta seu esquema levando em consideração dois objetos [representados pelos quadrados] e quatro setas, determinando quatro domínios de análise. As letras C, I e O significam, respectivamente, compositor, intérprete e ouvinte.

⁴ O termo interpretação é utilizado de forma ambígua no artigo de Delalande. Tanto pode significar o processo de decodificação e compreensão dos signos musicais [que chamei de interpretação no sentido hermenêutico], como também pode se confundir com o conceito de performance, execução. O uso que faço do conceito de interpretação é restrito ao processo mental acima citado. No entanto, durante a análise crítica do artigo em questão, usarei o termo aceitando essa duplicidade de significados, para preservar a nomenclatura estabelecida originalmente pelo autor, já que este não se utiliza do anglicismo performance. Como esclarecimento final acerca desses dois conceitos, digo que a performance - da maneira como está definida neste trabalho - não pode prescindir da interpretação, já a recíproca não é necessariamente verdadeira.



É a partitura um bom suporte para o projeto de escrita do compositor [seta 1] e da leitura do intérprete [seta 2]? Será ela uma transcrição dos traços pertinentes do objeto sonoro tal como ele é executado pelo intérprete [seta 3] e tal como ele é percebido pelo ouvinte [seta 4]?

Delalande atém-se ao primeiro caso chamando a atenção para o fato de que o compositor não imagina um objeto gráfico, mas sim um objeto sonoro. Ele cria uma imagem mental e escreve no papel “ordens” necessárias e essenciais para que o intérprete possa dar-lhes existência sonora. É válido perguntar se a partitura, que é essencialmente prescritiva, seria uma boa representação [descritiva] dessa imagem mental, a ponto de permitir-nos, a partir dela, uma análise do projeto sonoro de um compositor. Examinemos então as quatro perspectivas de análise da música escrita propostas por Delalande:

Perspectiva 1: poiética da partitura

A primeira perspectiva de análise está relacionada ao processo de produção da partitura, tanto sob o ponto de vista do objeto gráfico como também, e principalmente, como transcrição seletiva [dos traços pertinentes à escrita] da imagem sonora contida na mente do compositor. Como já foi observado neste texto, pode haver uma razoável distância entre o objeto sonoro imaginado e a partitura resultante. É justo reconhecer que Nattiez já havia considerado este fato.

Perspectiva 2: estésica da partitura

A leitura de uma partitura pode ser entendida em dois níveis, que correspondem por analogia ao sentido próprio e ao sentido figurado da palavra. No sentido próprio, é uma atividade de percepção das informações gráficas a partir da observação da partitura como objeto real e visível. Num sentido figurado, ela é a compreensão pessoal do texto musical que, por sua vez, depende da quantidade de conhecimentos e vivências acumulados pelo intérprete e da forma pela qual estes conteúdos estão articulados.

Perspectiva 3: poiética do objeto sonoro

Tocar um instrumento ou cantar é um ato motor que utiliza tensões musculares, esforços, pressões de ar, movimento de dedos, enfim, diversas ações físicas que conformam o objeto sonoro. A atividade motora do instrumentista é dimensão importante no procedimento musical e pode servir como objeto para análise. No entanto, pesquisar no objeto sonoro os indícios das intenções interpretativas é perspectiva mais habitual. Será a partitura uma transcrição do objeto sonoro pensado e realizado pelo intérprete? Claramente não. É justamente na distância entre os limites da partitura e a sua realização efetiva que se situam, por um lado, a necessidade de fazer escolhas e, por outro lado, a liberdade do intérprete de fazê-las de acordo com o seu próprio discernimento.

Perspectiva 4: estética do objeto sonoro

A questão aqui é atinente ao processo de escuta. Delalande critica os estudos relacionados à escuta musical por estarem eles em grande parte condicionados ao binômio altura/duração. A argumentação é de que a escuta não é um ditado musical e que, na percepção do objeto sonoro, alturas e durações se confundem com outros traços não notados, resultantes da execução do intérprete e das características acústicas, principalmente as do instrumento. (Delalande 1991: 1-9).

Pelo menos duas críticas podem ser imputadas ao modelo apresentado por Delalande, ambas relativas aos sentidos das setas que representam os processos poiético e estésico. A primeira diz respeito à interação entre o compositor e a partitura, que é representada por uma única seta orientada para a direita [processo poiético]. Parece necessário considerar uma dimensão estética do compositor em relação ao objeto gráfico, já que as normas do sistema de notação musical obrigam o compositor a escrever sob determinados parâmetros que influenciam aquilo que está sendo escrito. Nem todos os conteúdos expectáveis em termos de resultado sonoro podem ser grafados, portanto, muitas das escolhas realizadas pelo compositor, antes de serem fruto de motivação estética, devem-se às características e peculiaridades - em especial as limitações - da partitura como objeto gráfico.

Pensamos a música sempre dentro de um sistema de representação. Não existe a música por um lado e o sistema de representação (notação musical) por outro. São os sistemas de representação que tornam possível que pensemos a própria música (Zamprónha 2013: 109).

As palavras acima refletem o ponto de vista de um músico. É duvidoso que um ouvinte apreciador que não tenha conhecimento da notação musical possa usá-la como referência para suas reflexões acerca da música. Porém, isso não invalida a constatação de que, do ponto de vista do compositor, a partitura tem um papel bem mais ativo no processo de composição do que aquele que se-lhe costuma atribuir. A partir dessa perspectiva, pode-se concluir que a seta que representa a relação entre compositor e objeto gráfico - no modelo de Delalande - deveria ter os dois sentidos.

A segunda crítica se refere ao papel do ouvinte, colocado no esquema de Delalande como mero receptor passivo da obra musical recriada pelo intérprete. Se assim fosse, o objeto sonoro - já 'interpretado' pelo executante - provocaria reações e impressões idênticas nos mais variados ouvintes. Entretanto, a neurociência mostra que a maneira pela qual percebemos e compreendemos música varia de indivíduo a indivíduo, estando condicionada a uma série de fatores que dizem respeito ao desenvolvimento cerebral. Para Levine (*apud* Illari 2003: 11), o neurodesenvolvimento de cada criança depende de aspectos tais como a herança genética, o meio ambiente, a família, os fatores culturais, a experiência educacional, a saúde, o meio social [amigos] e as emoções.

Percebe-se que reconhecer e experimentar a emoção musical são coisas distintas: não apenas envolvem diferentes aspectos temporais de processamento, mas também podem refletir distintos modos de processamento que interagem com o tempo, situação, contexto e com a **biografia musical dos ouvintes individuais** [grifo meu] (Kreutz e Lotze 2007: 145)[tradução minha]⁵.

Assim posto, não se pode esperar que indivíduos diferentes criem significados idênticos na recepção de uma mesma performance musical. Mas ainda há um argumento que parece ser

⁵ Texto original: Note that recognizing and experiencing musical emotion are different: not only do they involve different temporal aspects of processing, but they also might reflect different modes of processing that interact with time, situation, context, and the musical biographies of individual listeners.

mais relevante, que é a influência exercida pelo ouvinte no decorrer de uma performance. Tal influência pode ocorrer de diversas maneiras, das quais citarei apenas alguns exemplos: a) uma plateia quase vazia costuma ter enorme impacto negativo para a motivação do intérprete, o que pode naturalmente afetar o seu desempenho e influir no resultado sonoro, da mesma forma que uma sala lotada já é quase um prenúncio de sucesso; b) ouvintes nunca são passivos, costumam manifestar seu agrado com o silêncio concentrado e o seu desagrado com tosses esporádicas e ruídos de cadeiras, decorrentes de movimentos corporais que buscam aliviar seu desconforto, o que pode ser interpretado como uma clara manifestação de tédio ou irritação. Essas manifestações de agrado ou desagrado - para além de meros sinais de desconforto - podem interferir diretamente na atuação do intérprete e indiretamente no aspecto final do objeto sonoro apresentado. Essa última afirmativa pode ser justificada pelo fato de que muitos intérpretes reagem aos ruídos da audiência modificando alguns parâmetros performativos. Criar uma dinâmica surpreendente ou realizar um gesto inesperado, por exemplo, podem trazer de volta a atenção e o envolvimento do ouvinte. O somatório desses argumentos parece conduzir à conclusão de que o esquema apresentado por Delalande deveria levar em consideração as dimensões estésica e poiética também em relação ao ouvinte. Assim posto, reapresento o modelo com as modificações advindas da análise crítica realizada até o momento.



Outro assunto que merece atenção está ligado aos tipos de uso da notação musical. Em “Prescriptive and descriptive music writing”, Charles Seeger (1958: 184) assinala alguns riscos inerentes às nossas práticas de notação musical. Em primeiro lugar, o pressuposto de que o parâmetro auditivo pode ser inteiramente representado pelo parâmetro visual, lembrando aqui que este dispõe de apenas duas dimensões, insuficientes para dar conta da espacialidade do fenômeno sonoro. Apesar dessa limitação, a notação musical é capaz de especificar eventos que ocorrem simultaneamente, à diferença do texto literário, que, segundo Sloboda (1974: 86), retrata os acontecimentos de forma sucessiva e sequencial⁶.

⁶ Mais uma vez, a analogia entre música e literatura precisa ser relativizada, pois o exemplo dado por Sloboda pode ser contradito pelo advento da poesia concreta, que subverte a lógica da leitura linear ao explorar as potencialidades espaciais da escrita como geradoras de significado.

Em seguida, Seeger aponta para a falha na distinção entre os usos prescritivo ou descritivo da notação musical, ou seja, respectivamente, entre uma planta indicativa de como uma peça musical deve ser executada e um relato de como uma performance específica realmente soou (Seeger 1958: 184-195). No primeiro caso situa-se a quase totalidade de partituras impressas atualmente, enquanto que o segundo caso é mais específico e seu uso está relacionado aos estudos de campo na área da etnomusicologia. Edson Sekeff Zampronha, no livro “Notação, Representação e Composição” explica:

Em outras palavras, a notação prescritiva diz ao intérprete quais *ações* [grifo do autor] ele deve tomar frente a seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descritiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado (Zampronha 2000: 55).

É curioso que Zampronha associe o conceito de notação descritiva com a prática da execução instrumental, o que parece despropositado, pelo fato de este tipo de notação estar naturalmente associado à transcrição de eventos sonoros pré-existentes, como acontece nas partituras que os etnomusicólogos produzem a fim de descrever o mais fielmente possível os eventos musicais que testemunham em seu ofício. Não se trata, portanto, de partituras destinadas à performance musical, mas sim à análise.

O que nos interessa de imediato é a percepção de que uma partitura tradicional é bem mais uma sequência de instruções ao intérprete, através da notação dos traços pertinentes à escrita - sendo, portanto, predominantemente prescritiva - do que uma transcrição/descrição fidedigna do objeto sonoro idealizado pelo compositor. Tal ponto de vista não impede que se constate a ocorrência de elementos descritivos nas partituras destinadas à performance, apenas reconhece que tais elementos não causam interferência significativa no caráter um tanto quanto imperativo da notação musical prática.

Isso coloca em questão a maneira pela qual a partitura se relaciona com o objeto sonoro, e também como o intérprete decodifica e interpreta as várias camadas semânticas encontradas no suporte gráfico da partitura, no intuito de recriar um objeto sonoro que, a priori, só existe no plano ideal. Se a partitura fosse uma descrição gráfica precisa do objeto sonoro idealizado

pelo compositor, estaria facilitado enormemente o trabalho do intérprete, na mesma proporção do decréscimo de sua relevância.

O que torna a interpretação imprescindível é que apenas alguns parâmetros do objeto sonoro são grafáveis, justamente aqueles cujos traços são pertinentes à notação, como a altura e a duração dos sons, por exemplo. Os traços não pertinentes são negligenciados em nome da clareza de informação ou por não se ter encontrado uma solução gráfica adequada para fixá-los, mesmo que neles resida grande parte da subjetividade que faz-nos reconhecer sentido estético a partir da pura percepção de estímulos auditivos. Assim, interpretar está para além da mera decodificação de signos gráficos, posto que estes não se referem diretamente à música nem aos sons musicais. É preciso desvelar o que está encoberto pelo manto dos códigos e convenções da escrita. É preciso encontrar os significados musicais ocultos na grafia incompleta e baseada na seleção de parâmetros sonoros grafáveis. É preciso desvendar o enigma da notação e tornar explícito o tácito.

Se a notação musical não representa sons, o que ela representa?

Uma possível explicação toma emprestados da linguística - mais especificamente da semiótica - conceitos relativos aos processos de significação para servir como suporte à análise das múltiplas camadas semânticas encontradas em uma partitura musical. José Nunes Fernandes (1998: 226) afirma que "para falarmos em notação musical, devemos lembrar que ela está ligada a sistemas formalizados de signos usados entre músicos, assim como a sistemas de memorização e ensino da música com sílabas, palavras ou frases". Esses signos podem se relacionar com seus respectivos significados de maneiras distintas, mas nem sempre excludentes, podendo haver superposições [como é o caso dos signos musicais e como se verá em seguida no exemplo da cruz]. Uma explanação didática acerca dos signos encontra-se no artigo "A Notação Gregoriana: Gênese e Significado", de Lorenzo Mammi (1998-1999), que parte dos conceitos clássicos introduzidos por Charles Peirce, segundo os quais o signo se relaciona com seu objeto de três maneiras distintas, como ícone, símbolo ou índice.

O **ícone** possui uma analogia formal, uma semelhança reconhecível pela imagem do objeto representado. Uma cruz numa placa de trânsito é um ícone que significa a presença de um cruzamento. Grande parte de tudo o que já se produziu no campo das artes plásticas

figurativas consiste em representações icônicas de pessoas, objetos, paisagens e eventos históricos, para citar alguns exemplos.

O **símbolo** não tem nenhuma analogia formal ou semelhança com seu objeto. O processo de significação se dá a partir de uma convenção previamente estabelecida. É o caso das letras do alfabeto, que representam simbolicamente os fonemas. Os símbolos são especialmente adequados quando o objeto representado por eles é abstrato, como é o caso das figuras das notas musicais. Volto agora ao exemplo da cruz para demonstrar uma superposição: numa placa de trânsito, a cruz é um ícone que representa um cruzamento; porém, no interior de uma igreja, a cruz é o símbolo mais forte do cristianismo, mesmo que tal simbologia tenha sido construída a partir de uma relação icônica de similaridade com o objeto no qual Jesus foi crucificado. Nesse contexto, porém, a cruz não remete ao objeto em si, mas sim a todo um conjunto de conceitos associados à doutrina cristã.

O **índice** se relaciona com seu objeto de forma mais complexa, seja através de uma cadeia sequencial de eventos do tipo causa e consequência - como é o caso da fumaça, que é um indício de fogo, ou de uma poça de água, que significa que choveu - seja como uma indicação a ser cumprida, uma ordem. Setas indicativas de direção são índices imperativos.

A escrita musical moderna admite os três tipos de signos. As harmonizações de música popular, nas quais os acordes são representados por letras e/ou números, são simbólicas. Por outro lado, as grades que reproduzem esquematicamente o braço do violão ou do alaúde, nos manuais modernos como antigas tablaturas, carregam marcas que sugerem a posição dos dedos para cada som a ser obtido, e são portanto índices imperativos. A escrita em pauta, por outro lado, possui um estatuto ambíguo. Ainda que se destine à execução, ela não é indiciária, porque a maioria de seus signos se refere diretamente a sons, e apenas indiretamente aos gestos necessários para produzi-los. É simbólica, em parte, porque nela a relação entre signo e significado é arbitrária por muitos aspectos. A duração proporcional dos sons, por exemplo, é indicada pela forma das notas, que são totalmente convencionais (Mammi 1998-1999: 24).

Sobre algumas das assertivas que acabamos de ler, conclui-se ao menos duas coisas. A primeira delas é a pertinência de se considerar os sistemas de notação musical sob o prisma

semiótico, já que tais sistemas se fundam na combinação de diversos tipos de signo e sinais gráficos, implicando múltiplas camadas de significados simultâneos. A segunda conclusão é a de que a clareza da ideia original de Mammi se desvanece na medida em que ele associa especificamente determinados sistemas de notação musical a cada um dos três tipos de signo enunciados por Peirce: por que considerar que as antigas tablaturas se comportam como índice e não como ícone, se elas são a representação por analogia formal da imagem do braço do instrumento? Como desconsiderar o aspecto indiciário da partitura moderna - décadas depois de Seeger ter demonstrado seu caráter predominantemente prescritivo - e ainda justificar o equívoco com a absurda afirmação de que seus signos se referem diretamente aos sons, e não aos gestos de como produzi-los? Zampronha esclarece:

Tanto Shannon e Weaver quanto Molino, Descartes, Saussure e Francès separam signo de sinal e, conseqüentemente, mostram que a notação musical interpretada conforme este modelo (como efetivamente faz o paradigma clássico) não pode representar objetos sonoros no mundo. [...] A notação não representa objetos acústicos no mundo. Não se dirige para fora, mas para dentro, ao modo como a mente modela, abstrai e generaliza o mundo. Ela é a representação de imagens mentais, a representação de uma representação (Zampronha 2000: 46-47).

O conceito de representação de uma representação - atribuído por Zampronha à notação musical - corrobora as palavras de Adorno quanto à não correspondência entre uma obra musical e a partitura à ela associada. Os signos presentes numa partitura nunca remetem diretamente à música como resultante do processo de significação. Eles remetem a significados formados na mente do intérprete [as imagens mentais às quais se refere Zampronha], significados estes que envolvem relações complexas entre aspectos motores⁷, cognitivos e afetivos. Podemos considerá-los, talvez, significados intermediários que coexistem na mente do performer de forma ainda desarticulada. A articulação destes conteúdos virá no próximo estágio do processo de preparação para a performance.

A etapa seguinte consiste na incorporação de todos esses aspectos mentais, ou seja, o processo de assimilação que envolve as interações entre a mente e o corpo do instrumentista em sua relação com o instrumento musical. A partitura, antes essencial para a consulta aos signos

⁷ Os aspectos motores são aqui citados enquanto processos mentais, tais como a idealização e planejamento de digitações, recursos técnicos e tudo mais que envolva a gestualidade.

gráficos, deixa de ser necessária à medida em que se dá a memorização dos significados gerados pela interpretação dos signos gráficos [conteúdos atinentes aos aspectos motores, cognitivos e afetivos]. Estes significados 'intermediários' são agora transformados - de certa forma - em novos signos, cujos respectivos significados advirão do processo de incorporação. Este, costuma conduzir à memorização da peça como um todo articulado e orgânico. O sucesso nessa etapa oferece as condições necessárias ao ato da performance, cujo significado pode - agora sim - estar relacionado à ideia de obra musical.

O cerne da questão é que o resultado sonoro é decorrente de um novo processo de significação, a saber, quando os significados parciais gerados pela relação intérprete-partitura [as imagens mentais] se fundem em um novo significado no decorrer da incorporação dos conteúdos atinentes à obra. Portanto o[s] significado[s] de uma obra musical enquanto realidade sonora guarda[m] uma considerável distância dos significados atribuídos aos signos grafados na partitura. Logo, a ideia de que notação musical é "a representação de uma representação" não pode ser considerada apenas como um jogo de palavras de Zampronha, posto que é reveladora das características multidimensionais e polissêmicas que permeiam os processos de interpretação dos signos musicais.

A semiótica, apesar de sua íntima associação com a linguística, pode ser utilizada como perspectiva de análise dos processos de significação desencadeados pelo fazer musical sem o risco de se expor às fragilidades [já mencionadas neste capítulo] da analogia direta entre a música e a linguagem verbal. Isso se dá porque a abordagem semiótica transcende os limites do campo da linguística, sendo utilizada, há muito, para apoiar a compreensão da maneira pela qual o ser humano cria significados para as coisas do mundo. Portanto, sua utilização na área do saber musical não implica a associação imediata ao conceito discutível [e até mesmo perigoso] de música enquanto linguagem.

Retomando a questão dos ícones, símbolos e índices relacionados à notação musical ortocrônica, pode-se concluir que uma partitura moderna utiliza os três tipos de signo de maneira simultânea. Por vezes ela parece estar mais associada a um ou outro signo a depender do contexto específico ou do critério de análise do observador. Como notação prescritiva, a partitura é indiciária por sua natureza intrínseca de orientação à ação. É icônica quando intuímos, por exemplo, o desenho das linhas resultantes dos movimentos ascendentes e

descendentes da melodia no decorrer do tempo, que remete ao gráfico cartesiano. E, por fim, é simbólica porque a maioria de seus signos é arbitrária e fruto de convenções estabelecidas pela tradição musical.

O advento da notação musical registra ainda uma tendência crescente de valorização do objeto grafado em relação ao evento sonoro que ele representa. Hughes Dufourt, em “O Artifício da Escrita na Música Ocidental”, salienta que “a música ocidental só se concebeu como um ato original de criação a partir do momento em que ela submeteu o ouvido ao domínio do olhar” (Dufourt 1997: 9). O impacto da frase inicial do artigo do filósofo e compositor francês reside na explicitação das relações de violência e poder que permeiam o fazer musical ocidental, associada à constatação de que a música europeia, desde seu início, fundou-se no desejo de dominar o sonoro, reduzindo-o integralmente a parâmetros espaciais e mecânicos. A notação musical surge, nesse contexto, como um instrumento de dominação e poder:

O trabalho gráfico rompe radicalmente com as atitudes contemplativas, com a deferência especulativa em relação ao cosmos. Esta atividade estridente, rebuscada e rabugenta, está convicta das vantagens do aplainamento. Ela parece estar convencida de antemão da superioridade das normas operatórias que substituem a tradição. De onde a música europeia tira essa certeza senão da experiência histórica que lhe revelou, ao longo dos séculos, a potência instrumental e o valor indutivo dos sinais gráficos? (Dufourt 1997: 9).

O assunto é tratado sob outra perspectiva por José Miguel Wisnik, em “O Som e o Sentido” (2004), quando se refere ao momento histórico da passagem da *Ars Antiqua* para a *Ars Nova*, no século XIV, que marca o início da música mensurada:

Os saltos técnicos dados pela polifonia neste período trazem a marca de um traço decisivo em todo o desenvolvimento da música das alturas: a notação das vozes, a mensuração do tempo, ou, em uma palavra, o desenvolvimento da escrita. A escrita é indispensável para o domínio do campo sonoro requisitado pela linguagem polifônica nos termos em que esta se desenvolveu na Europa [...] (Wisnik 2004: 122-123).

Uma vez criado o código e oferecidas as ferramentas, não há caminho de retorno, como profetiza Dufourt: “Os músicos sabem que a escrita é o primeiro dos artifícios e que os artifícios da escrita conduzem a novos modos de pensamento” (1997: 9). A possibilidade de pensar a música através de um sistema de notação parece ter desencadeado transformações irreversíveis no *modus operandi* do fazer musical ocidental.

A música é possivelmente a mais dinâmica e mutável das artes. São prova disso as inúmeras gravações e performances diferentes que uma mesma obra pode admitir ao longo dos séculos, e que vão adquirindo novos significados à medida em que o mundo e as pessoas se transformam. Nesse sentido, uma obra musical [tal como a entendemos neste capítulo, ou seja, o resultado sonoro de uma performance baseada na interpretação de um texto musical - partitura - escrito por um compositor] é portadora de especificidades que não se encontram em outras obras artísticas. Pode-se hoje contemplar a *Gioconda* tal qual Leonardo a concebeu, malgrado o desgaste do tempo e a provável contaminação artística de suas múltiplas restaurações, de todo modo, sua essência permanece de certa forma imutável frente à diversidade de significados artísticos que ela vai adquirindo com o decorrer das épocas. Tal não ocorre com a obra musical, que já nasce inconclusa enquanto objeto gráfico, carente de uma dimensão que lhe é externa, cujos significados ser-lhe-ão atribuídos no devir de cada performance, a conferir-lhe a historicidade que lhe é intrínseca, projetando-a ao futuro e legitimando sua perene atualidade.

A necessidade da mediação do intérprete - através da performance - para a consolidação do conceito de obra musical é um dos assuntos tratados no capítulo que se segue.

CAPÍTULO II - Performance Musical

Introdução ao capítulo II

No presente capítulo, abordamos as questões relacionadas com a performance musical, tomando como ponto de partida a definição do conceito de performance tal como será utilizado no decorrer deste trabalho.

Deveria a performance estar subordinada ao texto musical criado pelo compositor?

Procuramos respostas a essa questão na seção denominada '**Formalismo: autonomia da música?**', onde promovemos uma discussão crítica que coloca em confronto duas concepções conflitantes acerca do papel da performance na definição do conceito de 'obra musical': 1) a primeira vertente defende que o intérprete não deve 'interpretar', mas 'executar' o texto musical tal como está grafado. Essa concepção baseia-se na ideia de que a música é autônoma, ou seja, de que a 'obra musical' e a performance são coisas separadas; 2) a segunda vertente afirma que não é possível separar a música dos contextos culturais nos quais ela é gerada e consumida e, por conseguinte, a música só pode ser entendida enquanto performance.

Há nessa segunda vertente uma crítica implícita à análise musical baseada exclusivamente na partitura, já que a mesma desconsidera os conteúdos associados à performance.

Coloca-se então a seguinte questão: de que maneiras podemos analisar a performance?

A revisão da literatura concernente às metodologias aplicáveis à análise dos fenômenos performativos fomentou a argumentação desenvolvida na seção '**Abordagens analíticas**', onde discutimos as perspectivas mais comuns em investigações sobre música. Algumas dessas abordagens se revelaram particularmente relevantes devido ao número expressivo de trabalhos a elas relacionados. Desse modo, optamos por tratá-las em seções separadas, como foi o caso da '**Fenomenologia**' e das '**Emoções**'. A última seção deste capítulo, denominada

'Anotações de estudo', trata da análise da performance com base nas instruções técnico-interpretativas registradas [pelo intérprete] na própria partitura.

Performance: delimitação conceitual

Utiliza-se neste trabalho o conceito de performance musical tal como exposto por Kuehn (2012: 16), que a define como um evento sociocultural "atinente à experiência viva, ao *bic et nunc* do palco⁸, à gestualidade e a aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento". Diferencia-se, portanto, da ideia de interpretação, entendida como "a leitura singular de uma composição com base em seu registro [...] representado por um conjunto de sinais gráficos [...]. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros" (*ibid.*). Para Kuehn, este processo está diretamente ligado à "compreensão dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical", entre outras características do discurso musical. Ainda segundo este autor, interpretação e performance estão englobadas no amplo conceito adorniano de 'reprodução musical', que significa a realização "aqui e agora" de uma composição musical com base em seu texto ou partitura (*ibid.*).

Formalismo: autonomia da música?

A ideia geral de que a performance estaria subordinada ao texto musical esteve em voga até a última década do século XX. Stravinski (1947: 127) acreditava que a música deveria ser executada, não interpretada, o que implicaria a aceitação do texto musical como algo reificado, ao qual o intérprete não poderia - ou, pelo menos, não deveria - impingir desvios⁹ de categoria alguma.

⁸ Ressalvo que o conceito de performance utilizado neste trabalho também abrange as performances gravadas, o que não invalida a concordância com o conceito exposto por Kuehn.

⁹ Entende-se o termo desvio como o uso de recursos de interpretação que não estejam previstos na partitura, a critério do intérprete como, por exemplo, os efeitos de *rallentando*, *accelerando*, *staccato*, entre outros.

Tal concepção reificada do texto musical deriva, segundo Cook (2006: 6), da ideia difundida entre musicólogos de que a música seria um certo tipo de produto autônomo, independente do mundo no qual é gerada e consumida. Essa maneira de pensar torna evidente a separação entre a 'obra musical' e a sua respectiva performance, sendo esta considerada um subproduto acessório da anterior (*ibid.*). Dessa forma, atribui-se à obra musical qualidades intrínsecas e imutáveis, enquanto que à performance é imputado o caráter de transitoriedade e sujeição às idiossincrasias dos intérpretes, estes últimos, considerados - de acordo com essa concepção - como um veículo de transmissão das intenções do compositor ao ouvinte.

E mais, a própria existência do performer é atrelada à existência de um texto, ou seja, a sua razão de ser localiza-se fora dele mesmo. O conceito de obra musical acabou por subverter a ordem das coisas - ao reificar “a obra”, concedeu-lhe uma vida autônoma reservando ao performer a condição de autômato (Domenici 2012: 172).

Talvez haja algum exagero nas palavras de Domenici ao denunciar o processo de alienação ao qual estaria sujeito o intérprete de acordo com esse modelo. Mesmo que aceitemos que compositores como Stravinski nutrissem a expectativa de que suas obras fossem executadas de maneira a respeitar maximamente o texto notado [muito provavelmente em relação ao ritmo], é preciso relativizar a contundência da frase desse compositor, já que ela pode ter sido fruto de uma reação, uma tomada de posição contra os maneirismos e excessos interpretativos que caracterizaram o fim do período romântico, permanecendo arraigados no imaginário de muitos intérpretes até as primeiras décadas do século XX.

Mas o fato é que muitos autores advogam que o intérprete [ou regente] deve 'realizar' a partitura em estrita obediência às instruções do compositor, no que se refere, por exemplo, às alturas, ritmos, dinâmicas e indicadores de caráter ou expressão. As estruturas internas da peça musical, percebidas pelo intérprete por meio de processos tais como as tradicionais análises formal, harmônica e textural, são encaradas como uma espécie de lei a ser observada e respeitada de modo a preponderar sobre os aspectos subjetivos ligados à personalidade, temperamento, preferências estéticas, motivações e paixões dos intérpretes.

Em última instância, o performer ideal seria aquele capaz de refrear suas 'pulsões interpretativas' em busca da anulação de quaisquer indícios de manifestação de suas contingências humanas, bem como de quaisquer aspectos que o identifiquem como indivíduo inserido em seu próprio contexto cultural, social e histórico. Assim posto, o intérprete estaria apto a preservar intactas as intenções do compositor, transmitindo-as diretamente ao ouvinte através de um processo purificado e desprovido de mediação.

Para o filósofo Stephen Davies (*apud* Silverman 2007: 102), o performer deve focalizar-se no escopo de fazer soar a obra musical, sem se emocionar e abstendo-se de simular experiências que nela não estejam contidas. Em outras palavras, o intérprete estaria à serviço do compositor, o que coloca em flagrante evidência a visão hierarquizada na qual transparecem relações implícitas de poder e submissão. De certa maneira, essa ideia remete à questão da 'submissão do ouvido ao domínio do olhar' que Dufourt (*op. cit.*) associa à música europeia [conforme foi mencionado no capítulo anterior], desde que assumamos o 'olhar' como metáfora para o objeto visível criado pelo compositor [partitura] e 'ouvido' como representação metafórica da performance do intérprete.

Marissa Silverman (*ibid.*) classifica esta visão da música como objetiva ou *formalista*. No extremo oposto, ainda segundo essa autora, estaria a visão aberta ou *subjetiva*, onde se permite ao intérprete realizar uma partitura baseando-se quase que totalmente nos seus desejos e sentimentos, o que, de certa forma, reedita a relação hierárquica de poder apenas invertendo-se os papéis. Tais concepções são os pontos extremos de uma grande gama de possibilidades de abordagem.

Para os formalistas, o foco de interesse da análise concentra-se na descrição das estruturas internas da obra: forma, textura, linguagem tonal ou atonal, harmonia, ou seja, aspectos calcados fundamentalmente na teoria musical. Ficam descartados, portanto, os novos significados trazidos à mesma obra pelo processo performativo, bem como os diferentes contextos nos quais a música é composta e executada. Para Kerman (*apud* Agawu 1997: 299) a análise formalista dá conta apenas das conexões entre os padrões que se encontram no âmbito interno de uma peça musical, não se interessando em lidar com questões relacionadas à afetividade e às emoções, nem com o 'significado' da música em seu contexto cultural. Esse pensamento contaminou boa parte dos intérpretes modernos, para quem parecia natural

considerar "as suas performances como texto, e não como ações" (Taruskin 1984: 4). Vê-se que há uma linha de coerência que liga o pensamento de Taruskin ao de Cook, no sentido de propor um redimensionamento do papel do intérprete na formação de significados para uma obra musical.

Isso leva a supor que uma obra musical carrega em si uma instância temporal - associada ao contexto histórico no qual foi concebida - e uma instância atemporal, resultante da indeterminação dos momentos e contextos onde se deram e se darão possíveis performances futuras, assim como indeterminados também serão os seus significados. Assim posto, parece evidente que a análise formalista não pode reconhecer mais do que a primeira instância. Analogamente, pensar na obra musical como produto autônomo, descartando os possíveis significados transformadores advindos da performance, equivale a engessá-la - de certo modo - ao contexto particular de sua gênese.

Contrário ao paradigma formalista, Kramer (2003: 8) argumenta que a música não pode ser considerada autônoma, já que carrega em si conteúdos de categoria conceitual, cultural e social que costumam ser excluídos da análise tradicional. No entanto, ele pondera que a música não é um mero veículo transparente para essas categorias e forças, representando bem mais um substancial meio de negociação e interação das mesmas, mas que apesar disso, ela continua sendo música, e não outra coisa qualquer. Nesse sentido, Kramer conclui que a não-autonomia da música reside justamente na sua autonomia relativa, o que parece flagrantemente contraditório. Pode-se especular que, talvez, esse autor tenha almejado atingir uma posição conciliatória, uma espécie de 'meio-termo' contemporizador entre as perspectivas mais radicais.

A crítica ao formalismo ganhou mais força a partir do advento da chamada 'nova musicologia', cujo mérito principal foi trazer à discussão contribuições advindas de outros campos de estudo exteriores à música, especialmente as humanidades e ciências sociais (Kerman 1991: 132). A nova musicologia não desconsidera a análise musical tradicional, característica dos procedimentos formalistas, apenas deixa de colocá-la em primeiro plano frente a um amplo universo de fatores que possibilitam novas e diversas estratégias de abordagem.

E o que atingiu até o momento a nova musicologia? Agawu (1997: 301) sustenta que ela fomentou aquilo que frequentemente se apresenta como uma nova forma de construção de objetos culturais, que inclui a crítica de motivação política, as questões de raça, gênero e sexualidade que implicam a maneira pela qual a música é consumida. Ela trouxe também uma maior abertura em relação aos objetos investigados, propiciando a abordagem de repertório não canônico [especialmente as variadas vertentes da música popular], além de pavimentar o caminho para os estudos relacionados à recepção da música e, por fim, a investigação com ênfase nos procedimentos performativos.

A diversidade conceitual e metodológica trazida à musicologia pelo sopro renovador do pensamento pós-modernista parece acompanhar uma tendência já aparente em outros campos do conhecimento, como bem observa Nattiez:

Essa situação não tem, certamente, nada de anormal, quando comparada a outras disciplinas das ciências humanas. E a proliferação dos domínios, dos métodos e das referências epistemológicas que se constata hoje em minha disciplina, está, sem dúvida, em perfeita consonância, ousado dizer, com a situação geral da cultura e do saber (Nattiez 2005: 10).

As últimas décadas têm testemunhado um notável redimensionamento do papel do performer, decorrente do incremento das críticas à concepção reificada de 'obra musical'. Paralelamente, o desenvolvimento e ascensão crescentes do campo da etnomusicologia [cujo foco principal tem sido a performance musical enquanto fenômeno cultural, mais particularmente no âmbito da tradição oral] têm obrigado os musicólogos a um profundo questionamento acerca da abrangência e pertinência de seus métodos de análise.

A ideia de se conceituar música enquanto performance, cada vez mais central à etnomusicologia, não foi tão bem representada na musicologia da década de 1990. Ou, pelo menos, não diretamente, pois, de certa maneira, já estava implícita na crítica da obra autônoma: se a transcendência e permanência das obras musicais não eram qualidades inerentes, mas efeito de uma construção social ou ideológica, então a música tinha de ser compreendida como uma prática intrinsecamente significativa, muito à maneira do ritual (Cook 2006: 6).

E é no ritual da performance onde se substituem as relações verticais de hierarquia e subordinação pelas interações/imbricações horizontais e dinâmicas que se estabelecem através do diálogo entre o compositor, a obra, o performer e o ouvinte. Atribuir à obra musical o caráter de imanência baseada em sua suposta autonomia é, paradoxalmente, amarrá-la em sua respectiva época e contexto, suprimindo-lhe a possibilidade de recriação e adoção de novos significados advindos das performances de outras épocas e contextos. E é justamente essa capacidade de ser maleável e mutável - através da performance - que dota a obra musical de seu potencial imanente e transcendente.

Por outro lado, reconhecer na música [enquanto processo performativo] a capacidade de diluir as relações hierárquicas entre os saberes do compositor, do intérprete e do ouvinte é levar em conta o contexto predominantemente cultural no qual a música se realiza, o que implica a aceitação de que cada performance é única e dotada de significados multidimensionais e interpessoais que não podem ser reproduzidos em outras performances.

Essa perspectiva é bastante familiar aos etnomusicólogos. Susana Sardo (2013: 70) aponta algum grau de parentesco entre as práticas etnomusicológicas e o conceito amplo de 'ecologia de saberes'¹⁰, cunhado por Boaventura Sousa Santos (2008). Para essa autora, aquilo que é reivindicado pela ecologia dos saberes, ou seja, o diálogo entre os saberes e as hermenêuticas pluritópicas

define a própria gênese da etnomusicologia de natureza claramente interdisciplinar mediada pela consciência de que a música não define um saber singular e universal mas antes uma constelação de significados determinados pelos diferentes contextos humanos onde as músicas acontecem (Sardo 2013: 70).

De certa forma, Sardo caminha em direção à análise que tece Conquergood (1991: 187) a partir dos escritos de Turner, ao dizer que o paradigma da performance¹¹ privilegia a

¹⁰ A ecologia dos saberes é uma perspectiva intercultural que se baseia no "reconhecimento da existência de saberes plurais, alternativos à ciência moderna ou que com ela se articulam em novas configurações de conhecimentos" (Santos 2008: 152). Ela pode ser definida como "um conjunto de epistemologias que partem da diversidade e da globalização contra-hegemônicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer" (*id.*).

¹¹ É importante ressaltar que o uso do termo performance no âmbito da etnomusicologia é bem mais amplo do que aquele delimitado no início deste capítulo, já que costuma abranger práticas musicais que independem da

experiência particular, participativa, dinâmica, íntima, precária e corporificada que emerge dos processos históricos, das contingências e da ideologia. As consequências advindas desse modo de conceber a música fazem-se presentes nos estudos que assentam na análise de atos performativos - tais como aqueles que são produzidos no âmbito da etnomusicologia -, pois "a investigação centrada na performance toma em consideração, tanto como objeto quanto como método, a experiência do corpo situado em seu tempo, espaço e história" (*ibid.*). Por conseguinte, pensar a música segundo o paradigma da performance é, para Conquergood, uma alternativa à abordagem atemporal, descontextualizada e achatada oferecida pelo positivismo textual¹².

A etnomusicologia nem sempre esteve atenta à dimensão cultural e à presença do processo de significação nas músicas escolhidas como objeto de estudo. Tal preocupação veio à tona a partir do momento em que essa disciplina assumiu uma orientação antropológica, com a publicação dos livros de Merriam e Blacking (Nattiez 2004: 5). O estudo da semântica musical tem seu interesse direcionado às significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, entre outras vinculadas à música pelo compositor, intérprete e ouvinte. Segundo Nattiez (2004: 7), tais significações são consubstanciais à música, devendo mesmo ser consideradas como um atributo imanente da mesma, cujo grau de importância é equivalente aos parâmetros de altura, duração, timbre e articulação que representam o material de análise no âmbito da musicologia tradicional.

Parece claro que a ideia de autonomia da música - e, mais particularmente, da obra musical - está baseada num processo de exclusão e marginalização que desconsidera muitas das peculiaridades das quais se reveste o fazer musical, restando apenas os aspectos pertinentes à análise tradicional. Nesse contexto, a performance situa-se como elemento transgressor, ao subverter a hierarquia dos saberes e ao impor a necessidade de novas abordagens que levem em consideração não somente as interações dialógicas possíveis entre os conhecimentos dos agentes envolvidos no processo performativo, como também os diversos níveis de formação

existência de partituras. No entanto, os conteúdos associados a essas práticas [mencionados nessa seção] podem e devem ser levados em consideração aquando da análise da performance baseada em partitura.

¹² A expressão 'positivismo textual' é usada por Conquergood como uma provável referência aos ideais da corrente filosófica denominada positivismo, para a qual o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. Ao mencionar 'positivismo textual', Conquergood parece focalizar a sua crítica na análise musical tradicional e sua assunção equivocada de que o texto [partitura] seria o único portador da verdade objetiva da obra musical.

de significados individualizados - sejam eles estéticos, culturais, afetivos, ideológicos, pessoais ou sociais - que se estabelecem a partir dessas interações.

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os performers, obviamente, mas também os ouvintes [...] (Cook 2006: 8).

O número expressivo de trabalhos na época atual dedicados aos estudos de performance e de recepção, juntamente com a proliferação de periódicos especializados, em formato impresso ou eletrônico, corroboram as palavras de Cook. Assim como a ampliação da oferta de cursos de pós-graduação em performance [ou 'práticas interpretativas', como é chamada no Brasil] nas universidades, que parecem tentar acompanhar e corresponder à crescente demanda que vem impulsionada pelo sopro de renovado interesse por essa área do conhecimento musical. Pode-se dizer que as correntes de pensamento mais atuais tendem a considerar os papéis do intérprete e do ouvinte como sendo tão importantes no processo de formação de significados quanto aqueles do compositor e sua obra. Afinal, como expressou Martin (*apud* Cook 2006: 8), o que permanece na memória das pessoas e no coração do mundo dos ouvintes são as performances, e não as partituras. Para o ouvinte, a obra musical tal como concebida dentro do paradigma formalista, simplesmente não existe.

Abordagens analíticas

Uma vez que se tenha chegado a um relativo consenso acerca da necessidade de compreender e conceber a música de forma mais abrangente, levando em conta não apenas os aspectos composicionais, mas considerando-a também em sua dimensão performativa, cabe agora perguntar: quais seriam as novas abordagens metodológicas capazes de fazer frente à investigação de um fenômeno tão complexo e multifacetado como a performance?

Não há uma resposta simples - muito menos única - para esta questão que tem intrigado um expressivo número de estudiosos de diversas áreas do conhecimento que incluem, além da música, as artes em geral, a filosofia, a psicologia, a antropologia, a neurociência e a informática, para citar algumas de uma provavelmente extensa lista onde podem ocorrer convergências de interesses na investigação da performance sob prisma interdisciplinar e multidisciplinar.

Parte da dificuldade em se encontrar uma resposta satisfatória repousa na frustração comumente advinda da tentativa de se discursar objetivamente sobre um assunto que se reveste de diversas camadas simultâneas de subjetividade e de conteúdos tácitos. De certa forma, esbarra-se no clássico dilema entre a ciência e a arte, cujas fronteiras não podem ser totalmente definidas quando se fala em música enquanto performance, havendo interpenetrações dinâmicas e imprevisíveis que tornam o processo de análise um constante desafio, principalmente por conta da dificuldade em se encontrar um método suficientemente eficaz.

Outra questão problemática é que a performance é um fenômeno de natureza holística, multidimensional e polissêmica, onde seus participantes [intérpretes e ouvintes] evocam memórias e emoções, criando múltiplos significados que são variáveis de indivíduo para indivíduo. E ainda, o processo de preparação da performance pelo intérprete envolve uma série de outras instâncias que abrangem aspectos objetivos e subjetivos, desde o estudo 'hermenêutico' do texto notado às escolhas técnico-interpretativas, incluindo o treinamento físico [junto ao instrumento] que leva à memorização da peça como uma coreografia gestual e expressiva.

A despeito da aparente naturalidade com que a performance é vivenciada e apreendida pelos seus participantes em sua plenitude holística, ela dificilmente pode ser analisada como tal. Essa afirmativa vem ao encontro daquilo que Cook considera ser um princípio geral a ser aplicado nas propostas de análise dos fenômenos performativos. Ele sustenta que "nenhum método [isoladamente] pode capturar mais do que uma dimensão daquilo que é constantemente uma

prática multidimensional e, portanto, é sempre necessário combinar [diferentes] métodos" (2009: 787) [tradução minha]¹³.

Voltando à questão deixada em aberto no início desta seção - acerca das abordagens metodológicas para a análise da performance - talvez se possa esboçar uma resposta conjunta na medida em que se tenha em consideração um breve panorama onde estejam incluídas as perspectivas mais habitualmente utilizadas nos estudos relacionados ao tema.

Uma vertente comum em muitos trabalhos escritos sobre performance é a abordagem de aspectos relativos à técnica instrumental. São textos costumeiramente pragmáticos, cujos autores parecem estar mais interessados em fornecer instruções heurísticas que viabilizem a execução de determinadas peças do que nos significados musicais e extramusicais que possam-lhes estar associados. Numerosos exemplos na forma de artigos, comunicações, dissertações e teses dispensam-me - de certa forma - de listá-los e comentá-los devido ao fato de que estes trabalhos frequentemente tratam de aspectos muito específicos da técnica instrumental [algumas vezes aparecem temas como 'o uso do dedo mínimo na obra do compositor tal' e assuntos similares] que, de modo geral, não trazem contribuição relevante à reflexão aqui apresentada sobre as perspectivas de análise do ato performativo num sentido mais amplo do que aquele trazido por essas investigações. Discussões a respeito de digitação, aplicação de técnicas específicas [como o vibrato, o pedal, e outras] em determinadas peças, técnicas expandidas, entre outros assuntos correlatos, costumam aparecer nesses trabalhos. Não se deve ao acaso que alguns desses textos apresentem em seus títulos uma estrutura coincidente, onde aparece o nome de uma determinada peça musical seguido do subtítulo: 'uma abordagem técnico-interpretativa'.

Passemos então dessa vertente eminentemente pragmática para outras perspectivas analíticas que assentam em reflexões mais aprofundadas e abrangentes, que incluem as dimensões histórica, cultural, social e individual associadas à performance, como também os múltiplos significados criados/evocados por essa prática. Antes, porém, é conveniente estabelecer uma diferença entre analisar uma performance realizada a partir de uma partitura ainda inédita [ou seja, uma primeira audição] e analisar performances de obras já consagradas pela tradição.

¹³ Texto original: [...] no one method can capture more than one dimension of what is always a multidimensional practice, and therefore it is always necessary to combine methods.

Os possíveis métodos de análise aplicáveis ao primeiro caso também podem ser aplicáveis ao segundo. A recíproca, porém, nem sempre pode ocorrer, já que os métodos baseados na comparação [análise comparativa], por exemplo, necessitam de pelo menos dois objetos diferentes [no caso, duas performances] para que se possa estabelecer o confronto necessário às especificidades deste método.

Outra observação é que a formação de significados atinentes à performance de uma obra em primeira audição resulta basicamente de um processo interpretativo que envolve a interação intérprete-partitura, podendo também envolver a figura do compositor, quando este se faz presente. Já na performance de obras consagradas, a interação intérprete-compositor só é possível quando ambos são contemporâneos, obviamente, mas essa circunstância especial costuma representar uma parcela mínima quando comparada à imensa quantidade de performances existentes de uma obra tal como uma sonata de Beethoven, por exemplo, onde uma distância temporal de mais de dois séculos pode separar o compositor do ouvinte.

Por outro lado, quando um intérprete atual se dedica à performance de obras do passado, ele acaba por interagir - conscientemente ou não - com os significados advindos da tradição associada às performances dessas obras, cujos traços performativos costumam estar arraigados em sua memória auditiva, influenciando inexoravelmente a maneira pela qual ele percebe e interpreta os signos grafados na partitura.

A análise da performance de obras consagradas - segundo Bowen (1996: 21) - precisa ter duas abordagens: horizontal e vertical. A visão horizontal dá-se pelo estudo da maneira pela qual se relacionam performances ocorridas numa mesma época e contexto. Já a abordagem vertical desenha as relações estabelecidas entre performances situadas em épocas diferentes. Essa última, vertical ou histórica, exige um processo de análise que leve em conta os diferentes tipos de traços performativos, que Bowen divide em três categorias: estilos; tradições; inovação/escolha individual.

Alguns estilos são características particulares de um determinado período, geografia, repertório ou gênero. Mas também têm seu estilo algumas instituições e até mesmo instrumentos musicais. Artistas costumam ter seus próprios estilos individuais cuja marca transparece em todas as suas performances.

Quando Bowen se refere às tradições, ele cita como exemplo um fato que ocorre em diversas performances da Sinfonia n. 1 de Brahms. A maioria dos regentes costuma desacelerar o tempo métrico quando da exposição do segundo tema [no primeiro movimento], a partir do compasso 140, retornando ao tempo inicial entre os compassos 157 e 159. Não há indicação desta mudança de andamento na partitura, mas sua ocorrência reiterada em tantas versões acaba por criar uma tradição de performance que, a priori, pouco tem a ver com questões estilísticas, exceto naquilo que tange a decisão do primeiro regente a alterar o andamento [provavelmente devido a motivações estilísticas] do trecho mencionado. A transmissão deste traço performativo a outras performances, no entanto, não se dá por razões de estilo, muito ao contrário, trata-se de uma espécie de imitação de algo que foi ouvido e considerado adequado pelos regentes e intérpretes posteriores, tornando-se uma tradição interpretativa não planejada pelo compositor. Para Bowen, as tradições da performance estão atreladas a obras individuais (1996: 22).

Em relação ao terceiro traço performativo, as inovações na interpretação e escolhas individuais se referem a determinadas situações onde o intérprete cria uma nova técnica ou uma nova abordagem expressiva para utilizar em trechos específicos de uma peça musical. Bowen (*ibid.*) alerta que nem sempre os traços performativos podem ser analisados separadamente, na medida em que as categorias classificatórias a eles associadas costumam estar superpostas, como no mencionado caso da decisão estilística que se torna uma tradição.

Em resumo, as abordagens denominadas horizontal e vertical, assim como suas subcategorias - mencionadas por Bowen (*op. cit.*) - apontam em direção ao reconhecimento do grande potencial do método analítico comparativo para a abordagem dos aspectos relacionados à performance, tendo em vista que tal perspectiva não necessariamente implica a análise prévia da partitura. A análise comparativa entre performances pode representar, por conseguinte, uma das respostas viáveis à necessidade de oferecer alternativas à abordagem formalista.

A estratégia de comparar performances de uma mesma peça musical realizadas por intérpretes diferentes pode trazer à superfície diversos e interessantes questionamentos de ordem musicológica. Ao analisar aspectos temporais na performance dos 16 primeiros compassos da Mazurka Op. 67 n. 4, de Chopin, por oito pianistas [a saber: Friedman, Janis, Michelangeli, Chiu, Rubinstein, Injic, Smith e Luisada], Cook (2009: 783) observa a presença de variações de

andamento que são produzidas de forma individualizada pelos intérpretes. Seu método consiste na confecção de um gráfico onde o tempo é representado no eixo vertical e os compassos no eixo horizontal. Cada performance é registrada através de uma linha sinuosa cujos movimentos ascendentes e descendentes representam as variações de andamento. Portanto, o gráfico expõe simultaneamente oito linhas respectivas aos intérpretes e uma nona linha que representa a média das variações, o que possibilita a imediata verificação de quais intérpretes mais se afastam ou se aproximam da média.

Mas o que esse gráfico realmente representa? É a pergunta que logo se impõe ao autor, que diz que, à primeira vista, o gráfico mostra a duração de cada pulsação [*beat*], mas, num olhar mais aprofundado, ele explicita um certo padrão de desvio em relação à linha do metrônomo, que seria representada no gráfico por uma linha reta (Cook 2009: 782). Supondo que humanos não conseguem produzir uma performance sem interpretar, Cook coloca na berlinda a realidade psicológica de uma linha metronômica enquanto praticamente ninguém pode tocar dessa maneira e, mais além, pergunta-se sobre o que nos leva a crer que tal linha possa servir como referência para a análise das variações temporais observadas a partir do confronto das oito performances (Cook 2009: 783). Segundo ele, este problema é derivado da vertente musicológica que toma a partitura como ponto de partida para a análise, considerando a performance como uma espécie de "reprodução" de um texto com maior ou menor grau de desvio (*ibid.*).

Waters (2007: 1) propõe uma abordagem ecológica para as interações musicais, apostando no conceito denominado por "ecossistema da performance" como uma frutífera ferramenta para a compreensão e análise das atividades musicais correntes. Aqui, a música é entendida tanto em seu aspecto de organização de eventos sonoros como também, e principalmente, na sua consolidação na cultura enquanto prática (social) que corporifica comportamentos, crenças e ações (2007: 2). Sua análise vem focalizada nas interações que envolvem o performer, o instrumento musical e o meio ambiente, especialmente as delicadas adaptações que o corpo do intérprete é obrigado a fazer para se ajustar às condições do ambiente no qual se processa a performance: a acústica, o ar, a temperatura [que afeta a afinação do instrumento e o bem-estar da audiência], as dimensões [que podem determinar o uso de maior ou menor pressão dos músculos envolvidos no ato de tocar], enfim, tudo aquilo que diga respeito à fisiologia

deste corpo individual e aos "algoritmos que operam neste particular pedaço de carne úmida e quente" (Waters 2007: 3) em sua relação com um particular meio ambiente acústico e social.

Fenomenologia

O viés filosófico surge, por exemplo, nos escritos que se propõem a analisar as práticas musicais sob a perspectiva fenomenológica. Jorgensen (*apud* Dura 2006: 25) define a fenomenologia como uma abordagem filosófica centrada na análise dos fenômenos que "inundam" a consciência humana ou, em palavras despidas de metáforas, a fenomenologia trata da análise dos fenômenos tais como são percebidos pela consciência. "O método fenomenológico parte da intuição ou da consciência dos objetos" (Rocha 2010: 102) posto que "todo objeto é objeto para uma consciência [...] [e] importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objeto e como o objeto é para mim" (Lyotard *apud* Rocha 2010: 102). Ou ainda, nas palavras de Heidegger (*apud* Bredel e Cavazotti 2005: 66), é "deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo".

A aplicação conceitual e metodológica da fenomenologia na análise dos eventos musicais guarda uma firme vinculação com os esforços desenvolvidos por Thomas Clifton, que parecem culminar com a publicação do livro *Music as Heard* (1983). Antes disso, porém, Clifton já esboçava aquilo que viria a ser uma teoria em artigos como *Some Comparisons Between Intuitive and Scientific Descriptions of Music* (1975), onde ele subscreve uma convicção amplamente difundida que estabelece que, quando a música é experimentada por alguém, ela é experimentada intuitivamente (Clifton 1975: 70), o que equivale a dizer que ela se mostra como significado bem antes de ser objetivada e justificada pelas descrições científicas.

O método proposto por Clifton consiste em reconhecer as quatro "essências" que, segundo ele, constituem o fenômeno musical: a) tempo - vivência subjetiva de um tempo não-cronológico que se baseia na memória [retenção] do que se ouviu e na expectativa [propensão] do que virá a seguir; b) espaço - que emana basicamente da percepção de texturas e das noções subsequentes de relevo e profundidade; c) elemento lúdico - que diz respeito ao jogo estabelecido entre a construção composicional, a performance e a apreciação musical; d)

sentimento - aspecto subjetivo ligado à afetividade enquanto decorrência das outras essências, na medida em que tal afetividade pode traduzir a percepção de uma relação de mútua reciprocidade, na qual a música pertence ao sujeito ao mesmo tempo em que o sujeito pertence à música (Rocha 2008: 91). Esse último aspecto se mostra revelador da linha hereditária que liga o pensamento de Clifton àquele de Dufrenne, como pode ser observado na seguinte citação:

Eu reconheço no objeto [...] uma afinidade comigo próprio. Eu intenciono o objeto estético, mas o intenciono como consubstancial a mim mesmo. Enquanto me insiro nele, permito que ele se insira em mim, em vez de mantê-lo à distância. Ele não deixa de ser um objeto enquanto se mescla a mim. A distância a que ele está de mim não é abolida por eu estar absorvido nele, uma vez que ele permanece sendo uma norma para mim, a impor-me seu significado. Tal é o paradoxo: eu me transformo na melodia ou na estátua, ainda assim, a melodia e a estátua permanecem externas a mim. Eu torno-me nelas para que elas possam ser elas próprias (Dufrenne *apud* Clifton 1975: 73) [tradução minha]¹⁴.

O olhar fenomenológico aposta nessa relação quase simbiótica entre observador [sujeito] e observado [objeto], de forma a construir sua abordagem analítica a partir das demandas que o objeto impõe ao sujeito. Ao contrário da análise tradicional, em que o sujeito impõe ao objeto um método pré-estabelecido que implica a desconstrução e divisão do objeto em compartimentos isolados, dos quais são selecionados apenas aqueles que se encaixem nos moldes previamente forjados por ele [no caso da análise musical, podemos citar a forma, textura, harmonia, linguagem tonal, entre outros aspectos de uma mesma peça musical, que costumam ser abordados de forma independente e desarticulada].

Segundo Gadamer (*apud* Ferrara 1984: 356), o intérprete acaba por descobrir essa inversão de perspectivas quando percebe que, no sentido tradicional dos termos sujeito e objeto, ele agora é o objeto, na medida em que se dá conta de que não pode se afastar suficientemente do fenômeno a ponto de observá-lo 'de fora' - aos moldes do olhar científico - a ponto de

¹⁴ Texto original: I recognize in the object [...] an affinity with myself. I intend the aesthetic object, but I intend it as consubstantial with myself. While penetrating into it, I allow it to penetrate into me, rather than keeping it at a distance. It does not cease being an object while it mingles with me. The distance which it has is not abolished because I am absorbed in it, since it remains a rule for me and imposes its meaning on me. Such is the paradox: I become the melody or the statue, and yet the melody and the statue remain external to me. I become them so that they can be themselves.

estabelecer unilateralmente um método para compreendê-lo. Pelo contrário, se ao intérprete são oferecidas as condições de perceber um determinado fenômeno musical, isso significa que ele [intérprete] já é parte indissolúvel desse fenômeno, sendo inevitável - de certa maneira - aceitar as normas impostas pelo fenômeno [como preconiza Dufrenne] como forma de possibilitar a conceptualização de um método para analisá-lo. Somente levando em conta essa dimensão reflexiva entre sujeito e objeto - proposta pela abordagem fenomenológica - é que se pode entender a frase polêmica de Gadamer (*op. cit.*), ao referir que a música, enquanto sujeito, questiona o analisador.

Tão importante para a fenomenologia quanto a relação de mútua reciprocidade entre sujeito e objeto é a noção de *percepção*, que, de certa forma, pode ser vista como um veículo para a consciência dos fenômenos. No fazer musical, ela costuma estar intimamente associada ao ouvinte ou ao praticante da análise, mas não se pode obviamente descartá-la como uma habilidade essencial para o intérprete e para o compositor, durante todo o processo de construção e avaliação de suas criações.

O perceber envolve uma multiplicidade de aspectos que são variáveis de pessoa a pessoa e de objeto a objeto, numa complexidade dinâmica que torna virtualmente impossível que dois indivíduos percebam o mesmo objeto da mesma maneira. A percepção não é uma competência inata, antes, é passível de treinamento e desenvolvimento tal como a destreza num instrumento musical. Lewin (*apud* Kane 2011: 27) enfatiza a natureza corporificada [*embodied*] da percepção ao argumentar que a percepção, em si, já é um tipo de habilidade, um modo de resposta que se manifesta em um número infinito de atos criativos.

Ferrara (1984) coloca a necessidade de se avaliar três níveis de significado na análise fenomenológica de uma determinada obra: os níveis sintático, semântico e ontológico. O nível sintático corresponde não somente à percepção e descrição dos sons tais como eles se apresentam - com suas características e qualidades relacionadas à altura, duração, timbre, articulação, textura e outros -, como também dá conta das relações lógicas que se estabelecem entre os mesmos, que podem ser compreendidas como a maneira pela qual os sons se organizam para gerar unidades reconhecíveis como, por exemplo, os motivos melódicos e rítmicos, as frases, as relações harmônicas, enfim, tudo o que diga respeito à organização

interna de uma obra musical. É nesse nível onde aparece a estrutura formal da peça, e o uso de recursos metodológicos derivados da análise musical tradicional pode servir como apoio.

O nível semântico dá conta dos significados isolados de determinados sons, ou seja, o que eles representam para aquele que ouve. Em sua análise do *Poema Eletrônico* de Edgard Varèse, Ferrara descreve a percepção de sons que remetem às ideias de avião, elevador, batimento cardíaco, sinos, buzinas de carros, equipamentos eletrônicos, o tique-taque dos relógios, vozes religiosas, tambores tribais, e outros. São conteúdos semânticos aparentemente desarticulados, no entanto, no decorrer do processo que envolve diversas escutas posteriores, tais conteúdos passam a ser percebidos como metáforas para os conceitos de tempo, tecnologia, existência humana, religião, primitivismo entre outros.

O nível ontológico se mostra como decorrência dos níveis sintático e semântico, e representa um vislumbre do mundo histórico do compositor. É nesse nível que os conteúdos isolados - que aparecem no nível semântico - se articulam para ganhar um novo e aprofundado significado, que tanto pode ser percebido como um enredo atinente a algum acontecimento real ou imaginado pelo compositor [como a abertura '1812' de Tchaikovski], como também pode ser percebido como um retrato que remeta o ouvinte a um determinado ambiente [como a sinfonia 'Pastoral' de Beethoven] ou a uma pessoa [como o Rudepoema, de Villa-Lobos, que é descrito pelo compositor como sendo o retrato psicológico do pianista Arthur Rubinstein, a quem a obra foi dedicada]. Estes são alguns exemplos, entre muitos outros possíveis, de formação de significados no nível ontológico da análise proposta por Ferrara. Continuemos, então, com a análise que esse autor tece - agora, no nível ontológico - a respeito da obra de Varèse.

Segundo Ferrara (1984: 370), o *Poema Eletrônico* é uma centelha que nos permite vislumbrar a realidade do homem moderno, cuja existência é marcada pela desorientação, alienação e medo, ao mesmo tempo que preserva o potencial primitivo de sua origem, num mundo permeado pela tecnologia e pela decadência dos valores espirituais.

Ressalvo que a descrição que fiz acerca da análise apresentada por Ferrara é um resumo bastante simplificado daquilo que está exposto em detalhe e profundidade no artigo original. De qualquer modo, alguns dos traços gerais do método proposto por Ferrara estão aqui

condensados de forma a ressaltar as características mais evidentes de sua abordagem. Pode-se concordar ou não com a interpretação analítica que este autor construiu a partir da audição da obra de Varèse, mas não se pode deixar de reconhecer a coerência e a clareza com as quais seu método foi organizado, conforme se observa a seguir. É oportuno agora explanar mais detalhadamente o funcionamento do seu processo analítico, no que se refere à natureza e à sequência dos recursos metodológicos utilizados.

Ferrara (1984: 359) propõe iniciar os procedimentos com uma escuta "aberta" da obra, de onde surgirão as primeiras impressões sobre os sons ouvidos e de onde poderão emergir significados sintáticos, semânticos e ontológicos. O autor sublinha que a 'escuta aberta' reflete uma atitude de receptividade em relação ao fenômeno sonoro, deixando que o mesmo defina e oriente o procedimento de análise. Em outras palavras, significa ouvir sem expectativas e sem a preocupação de buscar formas de compreender o que está sendo ouvido. Em seguida, procede-se a uma descrição verbal - em forma de reflexão - dessas primeiras impressões. O número de audições abertas pode variar conforme a obra e quem a analisa, no entanto, cada escuta deve ser seguida de uma descrição reflexiva acerca do que foi ouvido e também do modo de orientação do analisador em respeito à obra. Num segundo estágio, as escutas [e respectivas reflexões] são direcionadas aos aspectos sintáticos da obra, deixando de fora os significados de nível semântico e ontológico. Os sons são descritos tais como se apresentam, a partir de suas características acústicas. O aprofundamento desse estágio através de escutas repetidas levará ao reconhecimento de seções diferenciadas e à conscientização da forma musical, que deverá ser registrada numa espécie de mapa descritivo. O terceiro estágio requer a busca pelos significados de nível semântico, utilizando-se o mesmo processo baseado nas escutas e reflexões. No quarto estágio, a análise é centrada nos significados ontológicos. Uma vez registrados os três níveis de significados encontrados na obra, Ferrara propõe - ao fim - uma série de audições abertas nas quais deve transparecer uma estrutura conceitual e contrapontística de significados-dimensões que não se apresentam separados, mas integrados numa textura tridimensional e orgânica, reveladora da obra enquanto *Gestalt*¹⁵.

¹⁵ O termo alemão *Gestalt* não tem uma tradução apropriada para o português, mas seu significado pode ser aproximado ao conceito de configuração. A Teoria da Gestalt tem como objetivo compreender as maneiras e princípios pelos quais a mente humana percebe objetos separados e configura-os em unidades [*Gestalten*]. Segundo essa teoria, o todo é diferente da soma de suas partes. Farei uma abordagem mais detalhada da Teoria da *Gestalt* no capítulo V.

É importante ressaltar que nem todas as obras musicais possuem significados de nível ontológico claramente definidos, capazes de proporcionar o tal vislumbre [como expressa Ferrara] acerca do contexto histórico-existencial ao qual estão relacionadas. Mesmo assim, o método de Ferrara aparenta ser mais consistente do que aquele proposto por Clifton [mencionado anteriormente], por ser mais aberto e por oferecer um sistema de categorização mais claro e inteligível do que as 'quatro essências' [tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento] que embasam a análise tal como definida por Clifton.

Compreender a fenomenologia musical como o estudo daquilo que se ouve a partir da percepção/consciência de quem ouve traz embutida uma questão que pode se revelar um problema para a análise: quem é a pessoa que ouve? Batstone (1969: 95) cita uma situação ocorrida em sala de aula onde, em resposta a uma declaração do tipo "ouve-se este deslocamento" um aluno disse não tê-lo ouvido. Para esse autor, tal dificuldade pode estar relacionada com a definição fenomenológica de obra musical como "o que é ouvido" em oposição ao que está escrito na partitura. Uma rota de saída para esta dificuldade é admitir que os compositores criaram certas coisas que eles consideravam auditivamente relevantes, portanto, a consulta ao que está escrito não pode ser descartada aprioristicamente pela análise fenomenológica.

A fenomenologia aplicada à música também tem motivado um número razoável de investigações no Brasil. Segundo Cavazotti e Freire (2005: 225), até o ano de 2004 foram finalizados cerca de 24 trabalhos acadêmicos relacionados ao tema e, de acordo com projeções realizadas a partir dos gráficos apresentados por esses autores, havia uma clara tendência ao crescimento. Isso parece mostrar que a investigação em performance no Brasil tem buscado caminhos outros em substituição à tendência ainda persistente das abordagens analíticas de cunho formalista. Nesse contexto, a perspectiva oferecida pela fenomenologia pode representar, de fato, uma alternativa não só viável como auspiciosa.

Exemplificando o que acaba de ser mencionado acima, podemos especular acerca do potencial futuro da análise fenomenológica no Brasil se pensarmos - por exemplo - na obra de Villa-Lobos e na frustração advinda das tentativas de compreendê-la sob o viés formalista. Essa frustração gerou uma injustiça histórica - perpetrada durante décadas - na forma de um discurso recorrente que atribui a Villa-Lobos uma certa inabilidade naquilo que tange ao

tratamento formal dado às suas obras. Para Albuquerque, essa visão estereotipada é originária de uma estratégia de autopromoção do compositor, baseada na vinculação de sua obra [e também de sua personalidade artística] aos ideais do nacionalismo musical brasileiro.

Villa-Lobos é frequentemente consagrado como grande representante do ideal nacionalista. Esse conceito, em geral acompanhado pela imagem de um compositor intuitivo, de **habilidade técnica superficial e inconstante** [grifo meu], foi projetado e constantemente promovido pelo próprio compositor no intuito de alcançar reconhecimento nacional e internacional. (Albuquerque 2012: 1022).

A argumentação de Albuquerque é discutível e - acima disso - improvável, não apenas por se mostrar intrinsecamente contraditória - ao apostar na inusitada suposição de que Villa-Lobos teria se utilizado de suas deficiências como estratégia para obter reconhecimento - mas, principalmente, porque tal hipótese não encontra sustentação em outros trabalhos investigativos. Aliás, se há algum fundamento teórico a justificar essa afirmação do autor, o mesmo não se encontra explicitado no artigo.

É bem mais provável que a ideia sobre a alegada falta de técnica composicional de Heitor Villa-Lobos tenha se disseminado a partir de escritos publicados na imprensa brasileira, particularmente nos jornais *O Paiz* e *Jornal do Commercio*. A despeito do importante papel desempenhado por estes jornais no reconhecimento da importância de Villa-Lobos como compositor, era ali que trabalhava o crítico musical Oscar Guanabara - considerado um dos mais ferrenhos opositores de Villa-Lobos (Guérios 2003: 114, 119) e do modernismo nas artes. Guanabara costumava transformar seus textos em verdadeiros ataques que tinham no compositor brasileiro um de seus alvos prediletos. Após um concerto dedicado a Laurinda Santos Lobo [conhecida apoiadora das artes no Rio de Janeiro] com obras de Villa-Lobos, ocorrido em outubro de 1921, Guanabara disparou:

Nada podemos dizer sobre o valor dessas composições que **escapam à análise** [grifo meu] e que só visam a criação de quadros descritivos, ora em combinações que agradam unicamente pelo conjunto de timbres, ora em disparatados harmônicos repulsivos ao ouvido de quem está identificado com as produções de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Verdi, Gounod e mil outros artistas

que se revelaram gênios e que repudiaram essa **incompreensível mistura de sons sem nexos** [grifo meu], sem melodia e sem harmonia (*apud* Guérios 2003: 120).

As palavras de Guanabara evidenciam que sua compreensão musical está indissociavelmente ligada à tradição europeia, que lhe serve como referencial analítico. Tal referencial, contudo, não é utilizado por Villa-Lobos em suas composições, o que torna-o inadequado como parâmetro de análise das obras deste compositor. Isso fica claro a partir da observação atenta das frases grifadas do texto acima. Percebe-se aí a tentativa frustrada de estabelecer nexo formal a partir de uma concepção de 'forma musical' que é advinda justamente da tradição que está sendo posta em questionamento pelo compositor carioca. A série dos choros é emblemática neste sentido, já que faz parte de um processo de busca e afirmação de uma identidade musical brasileira [que culminou nos anos 20 do século anterior], tanto no que diz respeito aos conteúdos musicais quanto à forma com a qual eles se organizam. Tal forma, no entanto, não coincide com o conceito que dela se faz na tradição musical europeia pré-modernista. Sendo assim, é compreensível que Oscar Guanabara - notório defensor do canto lírico italiano (Guérios 2003: 220) - tenha se referido ao Choro n. 10 como um "escândalo orquestral [...] uma obra de louco para loucos" (*apud* Wiese 2009: 299). Apesar da conhecida intolerância desse crítico com a obra [e com a pessoa] de Villa-Lobos, é razoável admitir que sua repulsa talvez se deva - em grande parte - à inadequação de seu método de análise.

O fato é que o Choro n. 10 parece dotado de uma força criativa tão impactante que se torna quase impossível capturar sua essência de forma a enquadrá-la nas molduras rígidas e constringentes da análise tradicional. Ora, se a análise musical 'formalista' não dá conta de estabelecer as conexões sintáticas e semânticas presentes na obra desse compositor, que se busque um outro método mais adequado de análise antes de se replicar o discurso vulgar de que tais conexões não existiriam.

A fenomenologia, neste caso, poderia servir como alternativa metodológica no escopo de desvendar os motivos pelos quais a obra villalobiana tenha sobrevivido de forma tão persistente [e constante] até os dias atuais, motivos esses que talvez escapem à análise musical tal como realizada no Brasil até fins do século XX. As emoções desencadeadas pela audição de uma obra como o Choro n. 10, por exemplo, atingem esferas inacessíveis à análise da

partitura, porém, talvez elas possam ser traduzidas enquanto fenômenos que "inundam" a nossa consciência - de acordo com a metáfora cunhada por Jorgensen (op. cit) - preenchendo-a de conteúdos e significados que podem permanecer por muito tempo na memória dos ouvintes. Esse deve ser o fator mais importante a justificar a relevância e longevidade do Choros n. 10 [exemplo que pode ser estendido naturalmente a outras peças de Villa-Lobos] enquanto obra musical.

Muito embora a fenomenologia na música tenha sido utilizada ao longo das últimas décadas como recurso associado preponderantemente à análise musical [de obras], seu método analítico - baseado na experiência de vivenciar os sons tais como eles se mostram à consciência - traz implícita a aceitação de que, na realidade, o objeto a ser analisado é sempre decorrente de uma performance, pois, obviamente, os sons não se fazem ouvir por si mesmos. Nesse sentido, o conceito de obra musical deriva de um construto humano que é compartilhado entre os muitos agentes envolvidos nesse processo, do qual o compositor não detém o controle total. Cito como exemplo uma experiência que vivenciei na juventude, quando descobri em minha casa uma antiga coleção de LPs que continham diversas obras canônicas. Encantei-me com o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, e lembro que após repetidas audições, eu ficava aguardando com ansiedade uma passagem ascendente em pianíssimo que desembocava numa das reexposições do tema inicial. Este momento provocava em mim uma sensação de êxtase indescritível que ficou permanentemente marcada em minha memória. Associei essa emoção à música enquanto composição, mas, ao ouvir outras gravações da mesma obra, pude constatar, com grande decepção, que o êxtase que era-me proporcionado só ocorria a partir da audição daquele LP antigo e riscado. Desde então, tornou-se claro para mim que a emoção estética despertada nessa ocasião trazia um determinado significado que estava indissoluvelmente atrelado àquela interpretação específica da obra, e não à obra em si.

Se parece válido aceitar a conjuntura acima exposta como plausível, é pertinente considerar que tratar-se-ia de um equívoco primário prescindir da dimensão performativa quando se fala nos significados musicais e extramusicais 'de uma determinada obra', já que os mesmos advêm como frutos de uma interação que passa necessariamente pela intermediação do intérprete. E se essa consideração parece evidente, causa algum estranhamento o fato de ela ter sido muitas

vezes ignorada em estudos baseados na abordagem fenomenológica, como alguns dos trabalhos mencionados nesta seção.

Assim posto, a análise musical fenomenológica só parece válida se considerar que aquilo que se apresenta à consciência do observador - na forma de sons - são essencialmente traços **performativos** e não exclusivamente traços composicionais [com as exceções óbvias da música eletrônica e de gêneros onde não há necessidade da mediação de intérpretes]. Sem essa clareza em relação à identificação do real¹⁶ objeto da análise, a abordagem fenomenológica em música corre o risco de incorrer em resultados enganosos ao atribuir às composições certas características que são intrínsecas à performance. Por exemplo, se alguém se propuser a realizar uma análise fenomenológica 'de uma determinada obra musical' optando por fazê-lo a partir da performance 'A', é muito provável que obtenha resultados substancialmente diferentes daqueles que adviriam da análise da mesma obra a partir da performance 'B', pois, conforme já foi comentado anteriormente, muitos dos significados percebidos - provavelmente a maior parte deles - a partir da audição de uma 'obra musical' se devem a aspectos performativos. Portanto, reconhecer e assumir a performance o ponto de partida para a análise fenomenológica parece ser a estratégia mais prudente do ponto de vista metodológico. Há evidências que corroboram tais argumentos nos estudos que serão discutidos na próxima seção deste capítulo, onde serão abordadas questões concernentes às emoções em música e sua estreita ligação com os parâmetros performativos.

Emoções

Um outro caminho para a análise do fenômeno performativo é aquele que se atém às emoções, tanto do ponto de vista do intérprete - onde se avalia a capacidade de transmitir emoções percebidas numa obra - quanto do ouvinte em reconhecê-las e identificá-las. Experimentos realizados por Gabrielsson (1999: 49) mostram que os ouvintes, em geral, conseguem perceber e identificar as emoções transmitidas por intérpretes previamente orientados a tocar uma música específica - que seja preferencialmente curta e simples - de várias maneiras, associando respectivamente a cada performance as expressões de alegria,

¹⁶ O termo 'real' é utilizado nesta frase em contraposição ao termo 'aparente'.

tristeza, raiva, ternura, medo e solenidade. O experimento inclui ainda uma interpretação 'inexpressiva', que é reconhecida como tal pelos ouvintes. Como decorrência desse estudo, Gabrielsson (1999: 51) pôde auferir que alguns intérpretes conseguem transmitir mais emoções perceptíveis ao ouvinte do que outros, embora o motivo pelo qual isso ocorra continue a representar um desafio que suscita a abertura de novos rumos para a investigação.

Numa linha semelhante, os diversos estudos experimentais realizados desde a década de 90 por Juslin (*apud* Spitzer 2010: 4) indicam que os ouvintes são capazes de identificar as emoções básicas numa melodia quando o intérprete ajusta determinados parâmetros sonoros como andamento, dinâmica, articulação, timbre e agógica. O sistema - utilizado por esse autor - de correlações entre os parâmetros performativos e as respectivas emoções evocadas tem servido como base teórica para muitos trabalhos posteriores.

Juslin e Lindström (*apud* Spitzer 2010: 4) constataram que o parâmetro andamento é especialmente importante na percepção da alegria, assim como o modo [maior ou menor] para a tristeza, o timbre para a raiva e a articulação para a ternura. Algumas emoções [como a ternura e o medo] parecem estar mais dependentes das características da performance, enquanto que outras [como a alegria e a tristeza] estão mais ligadas à estrutura composicional. Independentemente de se questionar a validade dessa perspectiva para a análise da performance - já que o objeto analisado são as emoções, e não a performance em si - é justo ponderar que o método proposto por esses dois autores abre novas possibilidades de compreensão da correlação entre os parâmetros performativos e as emoções desencadeadas/evocadas durante a audição. Outro aspecto importante é que tal método, mesmo que considere aspectos composicionais, não se baseia na análise da partitura.

Entre as conclusões advindas de um de seus experimentos Juslin (1997: 383) destaca que as intenções interpretativas do performer afetam todos os parâmetros musicais avaliados e, também, que os parâmetros musicais estão inter-relacionados. Isso significa que um performer, ao tencionar exprimir uma determinada emoção [no caso, sob sugestão do investigador], modifica vários parâmetros performativos simultaneamente, com intuito de alcançar seu objetivo. É um caso curioso de constatação do caráter holístico da performance por meio de um método baseado - paradoxalmente - na análise isolada de respostas emocionais a parâmetros musicais.

A experiência também demonstrou que ouvintes treinados musicalmente apresentaram um grau de acuidade - na identificação das emoções - semelhante àquele apresentado por ouvintes não treinados. No entanto, em estudo similar realizado por Ramos e Bueno (2012: 27), observou-se uma maior precisão nas respostas emocionais declaradas por um grupo de músicos em confronto com o resultado atingido por um grupo de não-músicos, o que leva a supor que o treinamento musical tenha uma certa influência na capacidade de reconhecer e identificar rapidamente as emoções associadas à performance musical. São resultados contraditórios em relação ao estudo citado anteriormente. Uma explicação possível é que a divergência entre os resultados obtidos por Juslin e por Ramos e Bueno pode estar relacionada a questões atinentes às metodologias aplicadas nessas experiências ou, ainda, a aspectos culturais e sociais relacionados aos participantes.

Um expressivo montante de estudos dedicados à avaliação das emoções no âmbito do fazer [e do ouvir] musical têm como base teórica o Modelo Circumplexo do Afeto, estabelecido por Russel (*apud* Ramos e Bueno 2012: 22). Esse modelo consiste em dispor os conceitos relativos às emoções e sensações de forma circular, tendo como fundo um gráfico do tipo cartesiano, onde estão representadas duas dimensões bipolares: 'prazer-desprazer' no eixo horizontal e 'excitação-sonolência' no eixo vertical (Russel *et al.* 1989: 848). O eixo horizontal costuma ser nomeado de valência afetiva, cujos indicadores numéricos podem ser positivos - para as emoções associadas ao prazer - ou negativos para as emoções associadas ao desprazer. O eixo vertical também é denominado *arousal*, palavra inglesa para designar o estado de excitação fisiológica (Ramos e Bueno 2012: 22). Valores altos [positivos] de *arousal* correspondem aos estados emocionais de maior excitação fisiológica, enquanto que os valores negativos estão associados aos estados emocionais de menor excitação fisiológica, cujo ponto extremo é a sonolência. Desta forma, o cruzamento dos dois eixos delimita quatro espaços onde são distribuídas as palavras que representam as emoções.

Apresento agora a descrição destes quatro quadrantes em sentido horário. No primeiro quadrante estão representadas as emoções que têm valores positivos para *arousal* e negativos para valência afetiva, ou seja, emoções que provocam excitação fisiológica e desprazer. O estado de alarme, o medo, a raiva, a tensão, a angústia, a frustração e o aborrecimento estão aí dispostos em ordem decrescente de *arousal* e valência. No segundo quadrante, situam-se as emoções relacionadas aos maiores valores de *arousal* e valência afetiva [excitação + prazer] que

ocorrem quando sentimo-nos animados, estimulados e despertos, surpresos/atônitos, encantados, felizes. O terceiro quadrante expressa os valores positivos para valência afetiva e negativos para *arousal*, isto é, emoções que conjugam uma baixa excitação fisiológica à sensação de prazer, como o contentamento, a alegria, a satisfação, a serenidade, a calma e o relaxamento. No quarto quadrante estão os valores negativos tanto para *arousal* como para valência [baixa excitação + desprazer] e as emoções associadas são o sentir-se mísero, depressivo, triste, sorumbático, entediado, cansado, caído e sonolento (Russel *et al.* 1989: 849)¹⁷.

Muito embora o modelo circumplexo russeliano tenha sido criado e amplamente utilizado no âmbito dos estudos mais afeitos à área da Psicologia, o uso dos conceitos de valência afetiva e *arousal* tem se mostrado um recurso importante para muitos investigadores que se dedicam a identificar e mensurar as emoções desencadeadas pela prática musical, tais como Juslin, Laukka, Bigand, Vieillard, Madurell, Marozeau, Dacquet, Ramos, Bueno, Cocenas-Silva e Molin (Ramos e Bueno 2012: 22). A grande aceitação desse modelo talvez se deva à sua simplicidade e clareza, somadas à facilidade com que o mesmo pode ser adaptado a diversos contextos culturais e traduzido para muitos idiomas. Destaca-se, no entanto, que na aplicação deste modelo à música costumam ser descartadas a maior parte das emoções listadas por Russel, restando apenas aquelas designadas por Juslin e Laukka (*apud* Ramos e Bueno 2012: 22) como emoções musicais de base, isto é, as emoções que são mais rapidamente desencadeadas durante a escuta musical, a saber: alegria, serenidade, raiva, medo e tristeza¹⁸. Isso não quer dizer que não sejam percebidas - na música - outras emoções que talvez não

¹⁷ O artigo de Russel e seus colaboradores lista um total de 28 palavras inglesas para representar as emoções. São termos cuja tradução nem sempre é satisfatória, sendo comum que duas ou mais palavras no idioma original tenham o mesmo correspondente em português. O próprio autor reconhece implicitamente essa dificuldade ao expor versões de seu modelo adaptadas para outros idiomas, onde há uma sensível variação tanto no número de palavras como na disposição das mesmas em relação aos eixos *arousal* e valência. Tais variações decorrem dos diferentes contextos culturais aos quais o modelo tem sido aplicado, bem como dos diferentes significados que esses termos assumem em outras culturas. Na China e na Grécia, por exemplo, as palavras foram substituídas por dez imagens representativas de expressões faciais associadas às emoções (Russel *et al.* 1989: 848). Por motivo de clareza, cito agora os termos no idioma original, na mesma ordem em que foram apresentados acima. No primeiro quadrante [excitação + desprazer]: *alarmed, afraid, angry, tense, distressed, frustrated, annoyed*. No segundo quadrante [excitação + prazer]: *excited, aroused, astonished, delighted, glad, pleased*. No terceiro quadrante [baixa excitação + prazer]: *happy, satisfied, content, serene, calm, at ease, relaxed*. No quarto quadrante [baixa excitação + desprazer]: *miserable, depressed, sad, gloomy, bored, tired, droopy, sleepy* (Russel *et al.* 1989: 849).

¹⁸ Há alguma controvérsia entre os autores no que diz respeito às emoções musicais básicas. Gabrielsson (1999: 49), por exemplo, descarta a serenidade e inclui a ternura e a solenidade. A despeito dessas pequenas variações, o fato é que as análises que envolvem a questão das emoções na música costumam trabalhar com um pequeno número de conceitos representativos.

possam ser traduzidas em palavras, por seu caráter inefável e indizível. Estas, permanecem no domínio dos conteúdos tácitos e, por esse mesmo motivo, não podem ser elencadas nas listas comumente utilizadas pelos investigadores mencionados.

Para Barsalou (*apud* Zbikowski 2010: 54) a reação emocional à música é uma simulação de respostas emocionais passadas, provocadas por situações que já experimentamos durante a vida. Talvez seja oportuno explicar a respeito dessa associação entre a emoção 'musical' e emoções [não musicais] passadas, especialmente naquilo que concerne à ideia de 'simulação'. Zbikowski (2010: 48) explica que quando caracterizamos certas peças musicais como "alegres", tal caracterização decorre do fato de que a audição dessas peças provoca a reativação de algumas das mesmas estruturas neurais que foram ativadas nos momentos em que experimentamos emoções relacionadas à alegria. O resultado é uma simulação da alegria. A música, por si só, não é geradora de emoções tais como a alegria ou tristeza, mas pode evocá-las como simulação de emoções reais. Nas palavras de Scherer (*apud* Zbikowski 2010: 48), as simulações são respostas afetivas que não são proativas, mas difusamente reativas, o que - de certa maneira - vem de encontro às concepções de Barsalou e Zbikowski quanto à capacidade da música em evocar [mas não criar] emoções. Numa linha semelhante, Juslin e Västfjäll (2008: 564) concordam que as emoções não estão na música, mas na relação que se estabelece entre a música e o ouvinte a partir das primeiras associações emocionais que realizamos quando ouvimos uma determinada música. Por exemplo, uma música pode ser considerada alegre para muitas pessoas, mas pode-nos evocar tristeza se ela estiver associada a momentos tristes de nossa vida.

É provável que a percepção das emoções musicais esteja sujeita a variações consoantes aos contextos pessoais e culturais nos quais estão inseridos intérprete e ouvinte. Estudos de natureza transcultural apontam para isso. Stevens (2012: 662) cita uma experiência recente realizada por Laukka, Eerola, Thingujam, Yamasaki e Beller, onde três instrumentistas de arco provenientes de culturas musicais distintas se dispuseram a expressar onze emoções diferentes [derivadas do modelo circumplexo de Russel] através da música. As performances foram avaliadas por três grupos de ouvintes, divididos conforme a sua proveniência, respectivamente, da Suécia, Índia e Japão. Emoções básicas como raiva, medo, alegria e tristeza foram reconhecidas com alto grau de sucesso pelos três grupos. No entanto, o reconhecimento das emoções não básicas apresentou variantes significativas que sinalizam em

direção à conclusão apresentada pelos autores, de que a expressão afetiva na música parece depender de uma combinação entre fatores "universais" e aqueles especificamente culturais.

A despeito de todas as nuances que podem representar um fator de dificuldade adicional à análise das emoções na música, Cochrane (2010a: 979) aponta três alternativas teóricas principais para se levar em conta em nosso julgamento acerca das emoções musicais: a) a teoria da semelhança [*resemblance theory*] - que se funda na percepção de que a música guarda uma relação de similaridade com a maneira pela qual as emoções aparecem; b) a teoria da excitação [*arousal theory*] - cujo ponto principal é a atribuição de conteúdos emocionais à música baseados nas nossas próprias reações emocionais enquanto ouvintes; c) a teoria da expressão [*expression theory*] - que se baseia na assunção de que ouvimos a música como um produto emocional de alguém, comumente uma personagem imaginária [contemporânea do ouvinte], diferente do compositor e do intérprete (Cochrane 2010a: 980). Em outras palavras: segundo a teoria da expressão, quando ouvimos uma música, imaginamos uma pessoa fictícia [*persona*] e atribuímos a ela as emoções que percebemos a partir da audição, no entanto, emocionamo-nos também com a cena imaginada. De maneira análoga a quando assistimos um filme e nos emocionamos com as emoções de um personagem. As emoções do personagem, porém, não são idênticas às aquelas que nos são evocadas. Se o personagem exprime sofrimento e dor, nós nos emocionamos por identificarmo-nos empaticamente com ele, mas não experimentamos sua dor e sofrimento. Na música, ao ouvirmos uma obra que transmite-nos - por exemplo - profunda tristeza, nos emocionamos ao imaginar um personagem a sentir essa profunda tristeza, mas não ficamos profundamente tristes.

Parece claro que essa terceira vertente teórica apresentada por Cochrane - nomeadamente a teoria da expressão - possui uma fragilidade intrínseca, a saber, a assunção de que pessoas diferentes percebem as emoções musicais utilizando-se de procedimentos mentais similares. Parece temerário supor que todos os ouvintes criem personagens imaginários a partir da audição de músicas. Mesmo levando-se em consideração essa ressalva, a teoria da expressão mostra-se útil no reconhecimento das emoções que não se enquadram na categoria das emoções básicas, o que pode representar um avanço em relação aos demais métodos mencionados nesta seção.

Essa última perspectiva foi mais amplamente explorada em outro artigo do mesmo autor, onde se afirma que a atribuição de personagens [*personae*] durante o processo de escuta musical potencializa a percepção de emoções complexas - como a inveja, por exemplo - pelos ouvintes (Cochrane 2010b: 267). A teoria da expressão, por conseguinte, pode representar uma alternativa metodológica cujo alcance parece ser mais amplo - ainda que menos específico - do que aquele demonstrado pelas abordagens que se restringem à análise das emoções básicas.

A tecnologia tem proporcionado poderosas ferramentas para a análise das emoções associadas à música. Uma tendência recente é a utilização de modelos computacionais capazes de modificar controladamente os parâmetros sonoros de um arquivo de áudio, de forma a descrever e até mesmo a prever quais serão as emoções percebidas a partir dessas modificações (Eerola 2012: 619). Essa vertente de estudos substitui a figura humana do intérprete por um software especialmente desenhado para essa função, a fim de obter resultados mais acurados decorrentes do maior controle na variação dos parâmetros acústicos isolados. Uma provável justificativa para isso é que - conforme observamos anteriormente a respeito dos experimentos de Juslin (*op. cit.*) - os intérpretes tendem a variar os parâmetros sonoros de forma combinada, o que, de certa forma, dificulta a análise discreta dos dados recolhidos.

Considerando que esse assunto representa um afastamento da linha de pensamento que estabeleci até agora, ou seja, a investigação dos métodos de análise do processo [humano] performativo, farei uma abordagem bastante sucinta sobre alguns desses sistemas computacionais, apenas para dar sequência lógica aos estudos atinentes à temática das emoções musicais.

Um projeto de investigação de longo prazo, iniciado por Johan Sundberg (Friberg 2006: 37), teve como resultado a criação de um sistema computacional de normas [parâmetros] para a performance musical denominado KTH. Este sistema inclui cerca de 30 parâmetros que cobrem diferentes aspectos da performance, tendo sido amplamente utilizado nos estudos relacionados à emoção musical realizados por Friberg, Bresin e pelo próprio Sundberg (Livingstone *et al.* 2010: 42). Livingstone, Muhlberger, Brown e Thompson (2010) apresentam um sistema computacional denominado CMERS [*Computational Music Emotion Rule System*], capaz de medir as emoções musicais em tempo real através da modificação dos parâmetros

sonoros, tanto no nível da performance quanto no da partitura. O CMERS consegue criar performances expressivas, quase que "humanas", fato corroborado pelo depoimento informal de alguns participantes da experiência, que relataram não saber que as performances avaliadas haviam sido geradas por computador (Livingstone *et al.* 2010: 53). Os autores acreditam que este sistema representa um avanço em comparação aos resultados obtidos através do KTH e do CaRo - este último, utilizado nas investigações de Canazza (*apud* Livingstone *et al.* 2010: 53) - para concluir que a capacidade do CMERS de isolar e controlar individualmente os parâmetros sonoros sem a necessidade de mediação de um intérprete fornece aos investigadores um instrumento que pode fomentar o desenvolvimento futuro de teorias sobre música e emoções.

Para concluir essa explanação parcial de conteúdos atinentes à análise das emoções na música, cito o artigo de Eerola e Vuoskoski (2013), que é o resultado da revisão de 251 trabalhos sobre música e emoções escritos entre os anos de 1988 e 2009, categorizados em função de quatro critérios principais, a saber: 1) abordagem investigativa [*research approach*]; 2) modelo de emoção utilizado [*emotion model*]; 3) localização da emoção [*locus of emotion*]; 4) características dos estímulos utilizados [*stimulus details*].

Ao analisarem os trabalhos segundo o critério da abordagem investigativa, Eerola e Vuoskoski (2013: 309) dividiram os mesmos em sete subcategorias: 1) abordagem **teórica** - estudos que tomam por base suposições teóricas e não evidências empíricas; 2) abordagem **autorreferencial** - estudos onde os participantes avaliam as emoções na música através de processos verbais e não verbais, tais como o reconhecimento de tarefas, a elaboração de listas de adjetivos, os relatos livres, a avaliação de similaridades entre dois exemplos; 3) abordagem **biológica** - estudos que se baseiam em avaliar as emoções musicais através da medição de reações corpóreas, que podem se manifestar na forma de variações do ritmo cardíaco, da pressão sanguínea, da tensão muscular e da respiração. Também as medidas oriundas dos exames que abrangem o sistema nervoso central costumam ser utilizadas; 4) abordagem **clínica** - estudos que avaliam emoções em indivíduos que apresentam patologias [como danos cerebrais] ou grupos clínicos, como os pacientes que sofrem de depressão. Geralmente, esses trabalhos se baseiam no confronto com resultados obtidos por um grupo de controle, composto por indivíduos não-clínicos; 5) abordagem relativa ao **desenvolvimento** humano [*developmental approach*] - estudos onde os participantes são crianças [geralmente com idades de

3 a 8 anos] e cujo foco é o relacionamento das emoções musicais com as questões do desenvolvimento; 6) abordagem **analítico-musical** - trabalhos que tratam das emoções musicais, mas cuja ênfase é direcionada a procedimentos analíticos [acústicos e/ou musicológicos] ou à manipulação de parâmetros musicais que possam interferir na percepção das emoções; 7) **diferenças individuais e culturais** - essa última abordagem dá conta de aspectos individuais, como a personalidade e a *expertise*, mas também das comparações transculturais entre os processos que envolvem as emoções (Eerola e Vuoskoski 2013: 309).

O segundo critério de seleção utilizado pelos autores mencionados é o modelo teórico utilizado para a avaliação das emoções. O uso deste critério permitiu dividir os trabalhos em quatro grupos distintos de acordo com os respectivos modelos que agora são detalhados: 1) [modelo de emoção] **discreto** - os estudos realizados de acordo com este modelo atêm-se à teoria que estabelece que todas as emoções podem ser derivadas de um conjunto limitado de emoções básicas inatas; 2) **dimensional** - aqui estão incluídos os modelos derivados da psicologia, cujo exemplo mais conhecido é o modelo circunplexo de Russel [já mencionado anteriormente neste trabalho], que representa as emoções em dois eixos dimensionais para *arousal* e valência, respectivamente; 3) **variados** [*miscellaneous*] - modelos que utilizam uma coleção heterogênea de conceitos tais como intensidade, preferência, similaridade, tensão, entre outros constructos ligados à emoção em geral; 4) **específicos musicais** - trabalhos que se dedicam apenas às emoções especificamente relacionadas à música (Eerola e Vuoskoski 2013: 309-310).

O terceiro critério de seleção é a localização da emoção, onde se estabelece a distinção clara entre as emoções sentidas pelos participantes [internas, portanto] e aquelas que são percebidas/reconhecidas na música [externas].

Por fim, o quarto critério separa os estudos de acordo com os exemplos musicais utilizados na investigação. A classificação se dá por gêneros musicais como o clássico, variado, pop/rock, étnico, música de cinema, personalizado. Classifica-se um estudo - em relação ao estímulo musical - como 'variado' quando o mesmo apresenta vários gêneros musicais no decorrer de seu processo investigativo. O gênero 'étnico' pode ser útil nos estudos de natureza transcultural. O estímulo 'personalizado' é criado em função do experimento. Pode ser natural - quando utiliza trechos musicais tocados num instrumento - ou artificial - quando gerado por

sintetizadores, MIDI, ou recursos similares que facilitem a manipulação de dados e parâmetros sonoros (Eerola e Vuoskoski 2013: 311).

A revisão apresentada por Eerola e Vuoskoski representa um notável panorama das possibilidades de investigação das múltiplas questões que envolvem música e emoção. Os critérios de seleção e categorização utilizados por esses autores foram aqui priorizados em relação às conclusões do trabalho de revisão, e isso se justifica tanto em função de sua clareza metodológica intrínseca como também por serem esses os aspectos que mais vêm ao encontro dos objetivos estabelecidos no início desta seção, ou seja, incluir a abordagem das emoções em música como uma das vertentes possíveis de análise do processo performativo musical.

A inserção desse assunto no *corpus* geral da presente tese leva em consideração a possibilidade de a análise das emoções vir a se constituir numa etapa importante do processo de preparação e fundamentação de uma performance. Neste contexto, porém, o conceito de análise deve ser compreendido com alguma maleabilidade, já que o mesmo estará adaptado de forma a integrar-se aos procedimentos realizados pelo performer.

O intuito do intérprete, ao que parece, não é o de analisar respostas emocionais de grupos controlados de indivíduos, por exemplo [como em alguns dos estudos mencionados aqui], mas antes, identificar as relações entre as emoções que possam advir de sua performance e os parâmetros sonoros necessários para provocá-las/evocá-las. Uma vez que tais relações estejam identificadas, pode agora o intérprete modificar conscientemente os parâmetros sonoros respectivos às emoções desejadas como resultado. Contudo, para a obtenção de êxito, é necessária a *expertise* do intérprete no sentido de discernir quais serão os procedimentos técnicos mais adequados à modificação dos parâmetros sonoros associados à percepção das emoções.

Esse é um dos muitos exemplos nos quais se podem observar relações entre as emoções musicais e a preparação de uma performance. A análise das emoções [adaptada livremente aos procedimentos performativos], portanto, pode servir ao intérprete como forma de enriquecer a reflexão acerca de suas opções interpretativas, além de fornecer outros possíveis critérios [baseados na emoção] a nortear essas escolhas. É nesse sentido mais amplo [e maleável] que se deve compreender o conceito de análise das emoções sob o ponto de vista do performer.

Anotações de estudo

Uma perspectiva menos usual é a análise das anotações que os próprios intérpretes adicionam à partitura, com intuito não apenas de registrar algumas coordenadas de sua concepção interpretativa, como também fixar soluções de ordem técnica para que as mesmas não caiam no esquecimento durante o processo de estudo, ou mesmo depois de passados muitos anos, como ocorre sempre que precisamos reestudar uma peça que deixamos de tocar há muito.

Trata-se de uma espécie de metatextualidade onde se estabelece um diálogo entre o texto musical originalmente publicado e as intervenções do intérprete. Tais anotações e indicações podem transmitir preciosas informações acerca da maneira pela qual o performer analisa, compreende, reflete e encontra soluções técnicas para a execução de uma determinada peça musical. Elas podem variar muito de intérprete para intérprete, como seria de se esperar, já que não há uma sistematização desse procedimento que, invariavelmente, reveste-se de um caráter predominantemente pessoal e subjetivo. Ressalve-se, ainda, que nem todos os intérpretes cultivam o hábito de grafar anotações na partitura e, entre aqueles que o fazem, há uma grande diversidade no que diz respeito à quantidade, funcionalidade e características das mesmas.

As intervenções mais invasivas são aquelas que promovem uma alteração significativa no texto musical, por exemplo, quando o intérprete suprime, adiciona ou substitui notas, acordes e até mesmo compassos ou seções inteiras, no intuito de tornar o texto mais adequado às suas expectativas e possibilidades pessoais de realização. Intervenções menos invasivas são as anotações que dizem respeito à dinâmica, agógica, articulação e timbre. Para esses casos, o intérprete geralmente utiliza expressões já consagradas pela tradição da notação musical, como *forte*, *piano*, *crescendo*, *rallentando*, *ritenuto*, *a tempo*, *staccato*, *pizzicato*, *legato*, *sul tasto*, *dolce*, *ponticello*, entre outras, bem como símbolos como a fermata, as ligaduras, os reguladores de dinâmica, acentos, pontos, vírgula, para citar alguns. Elas costumam ser adicionadas a trechos onde não há instrução específica do compositor [ou do editor], mas também podem substituir indicações já existentes, de acordo com os critérios e preferências do intérprete.

Por fim, há as intervenções que não impactam diretamente o texto musical, apesar de terem um efeito perceptível no processo de preparação à performance e no seu resultado. Nessa categoria podem ser incluídas as anotações referentes à digitação [geralmente números e letras adicionados às figuras que representam as notas musicais], à forma musical [quando o intérprete indica por meio de letras as diferentes seções da peça, identificadas em decorrência de um processo de análise], à harmonia [muitos intérpretes cifram acordes para tornar a leitura mais imediata] e também as expressões e símbolos utilizados como ferramentas de alerta ou auxílio à memória, como o desenho de um par de óculos para chamar atenção a uma passagem de difícil execução, ou a expressão 'posição fixa', para lembrar o intérprete violonista de que diferentes acordes de um determinado trecho podem ser executados com a mesma posição dos dedos da mão esquerda, como ocorre muitas vezes em obras de Villa-Lobos, por exemplo.

Duas dificuldades mostram-se inerentes a essa perspectiva de análise: a primeira, como já foi referido anteriormente, é a ausência de sistematização e uniformização das anotações interpretativas que são predominantemente pessoais e subjetivas. Muitas vezes, o intérprete se utiliza de símbolos tais como estrelas, asteriscos e formas geométricas variadas, cujo significado está atrelado a um código semântico individual que só é do conhecimento do próprio intérprete, ou seja, ele grafa informações que estão endereçadas a si próprio, e não destinadas a outros intérpretes e/ou estudiosos. A segunda dificuldade diz respeito à questão da localização e do acesso às partituras que serviram especificamente como suporte para essas indicações, em outras palavras, as partituras que foram estudadas, trabalhadas e rabiscadas por um intérprete específico. Pode-se imaginar o trabalho que teria um investigador que se propusesse à análise comparativa das performances de Segovia, Bream e Williams para as *Variações Op. 9* [sobre um tema de Mozart] de Fernando Sor, por exemplo, a partir das anotações interpretativas desses três violonistas. Talvez essas dificuldades expliquem a carência de estudos exploratórios dessa vertente investigativa.

Seria viável a criação de um método que fosse capaz de sistematizar as intenções técnico-interpretativas de um performer, a fim de garantir-lhe um registro permanente acerca de suas escolhas, recursos e procedimentos? E mais, se esse registro viesse a ser informatizado e anexado ao texto musical de forma tal que pudesse ser resgatado, analisado e confrontado com os registros de outros intérpretes para uma mesma obra?

São basicamente essas as indagações que serviram como motivo condutor da investigação que resultou na tese de doutoramento do violoncelista Vasco Alves (2011), cuja proposta mais relevante é a criação de uma "plataforma de discussão que permita aos músicos-instrumentistas dissertar sobre as suas realizações musicais nos termos e propósitos técnico-científicos que lhes são próprios" (Alves 2001: 7). Mais concretamente, tal plataforma adiciona novas camadas ao texto musical previamente concebido pelo compositor, onde são registrados os dados pertinentes às opções realizadas pelo intérprete "aos níveis das concepções técnica e expressiva no decurso do discurso musical original" (*id* p.10). Alves apresenta seu sistema a partir de um exemplo extraído dos quatro compassos iniciais de *Kinderstück* para piano solo, de Anton Webern, conforme foi originalmente publicado pela editora *Boosey & Hawkes* [figura 1].



Figura 1 Compassos 1-4 de *Kinderstück* de Anton von Webern
segundo a edição *Boosey & Hawkes* (Alves 2011: 88)

Num primeiro estágio, Alves registra o processo denominado Análise da Intenção Musical Interpretativa [AIMI] [figura 2], que ocorre em três níveis analíticos distintos: 1) macroperspectiva - está relacionada com a fraseologia, indicada pelas linhas tracejadas em vermelho, mas também com a dinâmica fraseológica, indicada pelos grandes reguladores de intensidade tracejados em verde; 2) mesoperspectiva - diz respeito às dinâmicas que ocorrem no âmbito das frases, representadas pelas letras indicadoras e pelos pequenos reguladores de intensidade em verde. É importante salientar que, neste caso específico, as indicações de dinâmica são rigorosamente as mesmas que foram originalmente grafadas pelo compositor; 3) microperspectiva - opera no âmbito das notas, no que se refere à agógica, à duração e articulação das mesmas. Esse nível de análise é representado pela cor azul. O autor considerou

que o do# do segundo compasso, simbolizado por um triângulo invertido, é a nota sobre a qual deve recair a maior carga expressiva (Alves 2011: 91-92).

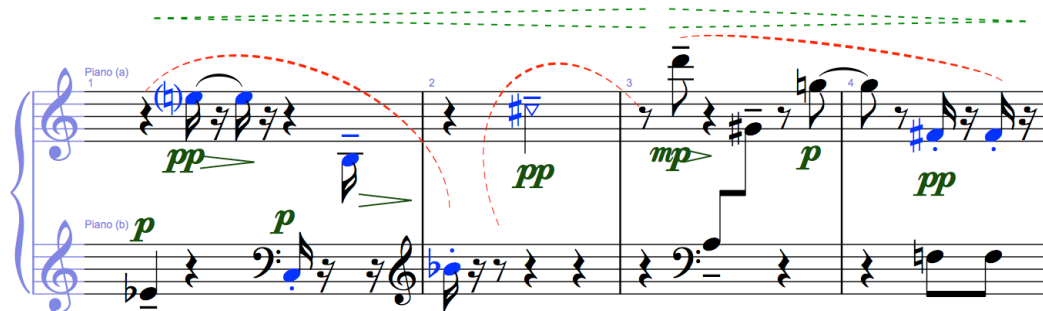


Figura 2 Análise da intenção musical interpretativa aplicada aos compassos 1-4 de *Kinderstück* (Alves 2011: 91).

Num segundo estágio, Alves procede à chamada Análise Técnica da Concepção Musical Interpretativa [ATIMI], onde se registram os procedimentos técnicos necessários à realização da concepção idealizada na fase anterior. Tal registro é viabilizado por meio da adição de várias caixas de texto que se situam acima e abaixo do texto do compositor [figura 3]. Cada caixa de texto corresponde a um determinado procedimento técnico. O número de caixas de texto - bem como sua finalidade - podem variar de acordo com as necessidades do intérprete e das características do instrumento para o qual foi destinada a obra musical. Para a análise em questão, Alves utilizou-se de seis caixas de texto, identificadas pelo seguinte código alfanumérico:

1a [em vermelho, acima da pauta original] - refere-se à pressão exercida pelos dedos da mão direita sobre o teclado. São utilizados os seguintes símbolos: - [para pressão baixa], / [para pressão média], + [para pressão alta], < [para o aumento gradual de pressão] e > [para a diminuição gradual de pressão];

1b [em vermelho, abaixo da pauta original] - representa a pressão dos dedos da mão esquerda sobre o teclado e utiliza a mesma simbologia designada para 1a;

2a [em amarelo, acima da pauta] - referente à duração da pressão exercida pelos dedos da mão direita sobre o teclado. Simbologia idêntica às anteriores;

2b [em amarelo, abaixo da pauta] - representa a duração da pressão dos dedos da mão esquerda sobre o teclado;

3 [em verde] - refere-se ao uso do pedal *una corda*. São utilizados os símbolos: \mathfrak{P} [pedal pressionado] e \ast [pedal desativado];

4 [em azul] - indica o uso do pedal de sustentação e os símbolos utilizados são: $\mathfrak{P}+$ [pedal totalmente pressionado], \mathfrak{P} [pedal pressionado à metade], $\mathfrak{P}-$ [pedal minimamente pressionado] e \ast [pedal desativado] (Alves 2011: 92-93).

Figura 3 ATIMI aplicada aos compassos 1-4 de *Kinderstück*, de Anton von Webern (Alves 2011: 94).

Há um erro evidente na figura 3, que escapou aos olhos do autor durante o processo de revisão de sua tese. As caixas de texto localizadas abaixo do pentagrama original, em vermelho e amarelo deveriam estar identificadas como 1b e 2b, respectivamente, de acordo com as instruções do próprio Alves, e não como 1a e 2a, já que esses códigos alfanuméricos referem-se às caixas de mesma cor localizadas acima do texto do compositor e, portanto, eles aparecem repetidos indevidamente. Um pequeno engano que em nada desmerece o trabalho investigativo desse autor. Feita a ressalva, segue-se o detalhamento do método proposto por Alves.

O terceiro e último estágio é a revisão da partitura, onde os elementos que aparecem discretos nos estágios iniciais são incorporados ao texto musical original, resultando numa nova partitura onde as intenções interpretativas - bem como alguns procedimentos técnicos - estão ali sintetizados [figura 4].

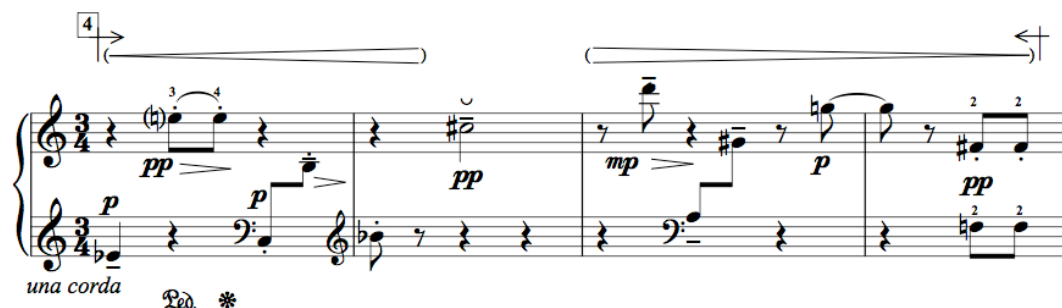


Figura 4 Revisão da partitura original dos cc. 1-4 de *Kinderstücke* (Alves 2011: 95).

A partitura revisada, quando comparada à versão original, oferece poucas diferenças. O início e o fim da frase musical são indicados pelos símbolos que contêm as setas, acima da pauta, sendo que o número 4 informa quantos compassos estão contidos na frase. As informações sobre os pedais utilizados também aparecem. No entanto, há uma perda sensível de informações especialmente no que se refere à questão da pressão exercida pelos dedos de ambas as mãos, dados estes que figuram explicitamente no estágio anterior [ATIMI] e que deixam de estar visíveis na partitura revisada. Também as alterações na duração das notas que aparecem na figura 2, ao nível da chamada microperspectiva, desaparecem na partitura revisada, embora estejam implicitamente subentendidas pelos pontos que indicam os *staccatos*. Estes, no entanto, já constavam da partitura original.

Talvez seja o caso de se perguntar se o sistema elaborado por Alves - que parte do princípio de tornar visíveis e identificáveis as intenções interpretativas do performer, tanto ao nível da concepção artística quanto àquele dos recursos técnicos propostos - deveria mesmo culminar com o estabelecimento de uma nova partitura, onde estarão incorporadas numa mesma hierarquia gráfica as instruções do compositor e aquelas do intérprete, sem que haja uma nítida distinção entre elas. Quais foram as intervenções feitas pelo intérprete e quais eram as informações originalmente advindas do compositor? Essa é uma grande questão para a qual a

partitura revisada a partir do método proposto por Alves não oferece uma resposta satisfatória.

Nesse sentido, o produto final do sistema elaborado por esse intérprete-investigador caminha na direção oposta aos anseios que motivaram o estabelecimento e a respeitabilidade das edições críticas em música, e que podem ser resumidos em duas demandas básicas: a primeira é que o leitor crítico de uma edição musical tem a necessidade de saber especificamente quais trechos foram fruto de intervenção editorial (Grier 1996: 8). Isso significa que, numa edição crítica, as intervenções editoriais - sejam elas meras correções de erros evidentes da fonte original - precisam ser identificadas e explicitadas. A segunda demanda é a necessidade de se conhecer os motivos e as justificativas do editor para a realização de tais intervenções (*ibid.*). Por essa razão, têm as edições críticas uma seção denominada aparato crítico, que consiste numa espécie de tabela onde estão elencadas todas as intervenções realizadas pelo editor, bem como sua localização exata na partitura, informações essas que são acrescidas da reprodução do texto original nos respectivos pontos onde o mesmo foi alterado, incluindo justificativas e comentários críticos acerca dos critérios utilizados pelo editor.

Se o método de sistematização das intenções interpretativas proposto por Alves representa um avanço na medida em que valoriza o trabalho reflexivo do performer - fixando suas escolhas de maneira que estas possam ser analisadas futuramente por outros intérpretes e estudiosos -, ele é também, paradoxalmente, um atraso em relação à necessidade de clareza e discernimento no que se refere à distinção entre o texto do compositor e as intervenções do intérprete. Ao realizar a partitura revisada segundo o método de Alves, o intérprete se transforma naquele tipo de editor que trabalha em silêncio (Grier 1996: 8), alterando o texto do compositor a seu próprio critério, adicionando ou modificando notas em acordes para tornar a harmonia mais rica, suprimindo outras para tornar a execução mais fácil, corrigindo aquilo que lhe parece equivocado, tudo de acordo com seu próprio julgamento. E pior, contaminando o texto original de forma a não permitir um retorno, pois não é mais possível saber o que foi modificado.

É provável que seja essa a maior crítica ao método de Alves, mas certamente não é a única. Outros problemas surgem a partir de uma simples indagação: A quem é destinada a partitura resultante desse sistema? Se a resposta for ao estudioso - ou mesmo ao intérprete - interessado

na análise dessa performance particular, terá ele grande dificuldade em separar os traços performativos das estruturas composicionais, pelas razões já expostas nos parágrafos anteriores. Se a partitura revisada estiver destinada ao intérprete interessado em construir, a partir dela, a sua própria performance, é oportuno questionar se haverá algum intérprete que prefira copiar a concepção, o fraseado, a dinâmica, a agógica, a articulação e todos os procedimentos técnicos do intérprete-editor, ao invés de estabelecer os seus próprios parâmetros performativos a partir de um texto livre de contaminações. Há intérpretes sem imaginação e estudantes que tem por hábito tentar reproduzir as performances dos artistas de seu agrado. Eles talvez possam ser beneficiados por uma edição que tencione trazer uma solução pronta e acabada para as questões técnico-interpretativas, que sempre exigem um tempo considerável para reflexão e escolhas. Ainda assim, eles são merecedores de respeito no que tange ao direito de saber se aquela arcada, aqueles acentos, aquela dinâmica, aquela digitação, enfim, são as intenções do compositor ou se são soluções propostas [praticamente impostas, na verdade] pelo intérprete-editor.

É preciso deixar claro que as críticas aqui colocadas têm um alvo específico: a etapa final do método de sistematização de Alves, ou seja, a partitura revisada. As etapas anteriores - denominadas AIMI e ATIMI - têm o mérito de separar visualmente o texto do compositor das camadas adicionadas respectivamente às reflexões e ações do intérprete. No entanto, na conclusão do processo em sua totalidade, percebe-se a evidente supervalorização do texto notado:

A **Partitura** [grifo do autor] musical é, simultaneamente, a base e a finalidade de todo o processo de concepção interpretativa. Começa por ser o registo musical original do compositor e termina sendo o resultado compósito entre o registo musical original e a concepção interpretativa (Alves 2011: 83-84).

Não deixa de ser curioso o modo pelo qual Alves - sendo acima de tudo um performer - tenha desenvolvido um sistema de fixação de coordenadas interpretativas que, nos primeiros estágios, mostra-se independente da partitura a ponto de estabelecer com ela um diálogo onde o campo de ação do compositor e do intérprete estão claramente delimitados, para, no estágio final, ser capturado pela armadilha formalista da partitura revisada. A ilusão formalista de que a partitura venha a ser o receptáculo da obra musical já foi amplamente discutida no início

desta seção. No entanto, Alves vai mais além ao acreditar que a partitura possa guardar ainda a concepção artística e os procedimentos técnicos do intérprete. Eleger a partitura como finalidade do processo de sistematização da concepção interpretativa parece constituir-se em grande equívoco, dadas as conhecidas limitações da notação musical. Na tentativa de dar ares de objetividade científica a um processo que, por natureza, é impregnado de instâncias totalmente subjetivas e cujos parâmetros - em sua grande maioria - escapam às possibilidades concretas de mensuração, corre-se o risco de emoldurar a performance em fronteiras excessivamente rígidas, de maneira a não considerar-lhe a permeabilidade entre o tangível e o intangível, entre o projeto e o acaso, entre a razão e o delírio, entre o explícito e o tácito.

CAPÍTULO III - Conhecimento Tácito e Conhecimento Explícito

Introdução ao capítulo III

Neste capítulo, abordamos os conceitos de conhecimento tácito e conhecimento explícito a partir da definição proposta originalmente por Polanyi no livro *Personal Knowledge* (1962). A delimitação destes conceitos encontra-se a seguir, na seção denominada **'Polanyi: sabemos mais do que podemos dizer'**.

Também serão discutidos outros dois conceitos complementares, cujos nomes servem de título à seção **'Consciência focal e consciência subsidiária'**. Para Polanyi, a compreensão de um objeto do qual temos plena consciência está embasada em conhecimentos pessoais pré-existentes e quase sempre inacessíveis à consciência. Os conceitos de consciência focal e subsidiária são também importantes para a compreensão de certos saberes tácitos, como as habilidades [Polanyi cita o exemplo de um pianista] e o manejo de ferramentas.

Podem os conhecimentos tácitos serem convertidos em conhecimentos explícitos e vice-versa?

Nonaka e Takeuchi (*apud* Frantz 2011) defendem que sim, alegando que esse processo pode se dar de quatro maneiras distintas. A descrição dessas maneiras, bem como uma discussão crítica a respeito do alcance limitado da concepção desses autores consta na seção **'Conversão de conhecimentos?'**.

Visão bem mais abrangente é a de Collins (2010), que ampliou o alcance dos conceitos originais de Polanyi adaptando-os à realidade do século XXI, levando em consideração os adventos da informatização e da inteligência artificial. Collins propôs a divisão do conhecimento tácito em três categorias e cinco subcategorias [ver gráfico 1] que estão detalhadas na seção **'Collins: categorização dos conhecimentos explícito e tácito'**. Essa

categorização é de extrema importância para a presente investigação, já que ela serve de fundamento à argumentação desenvolvida no capítulo V.

Por fim, discutimos as possíveis relações entre os tipos de conhecimento e os diversos aspectos que envolvem o processo performativo, na seção '**Os conhecimentos tácito e explícito integrados à performance musical**'.

Polanyi: sabemos mais do que podemos dizer

A descrença na hegemonia do método científico como meio eficaz para se compreender os fenômenos da comunicação e do conhecimento humano veio à tona com mais força a partir da publicação de *Personal Knowledge* (1962) em 1958¹⁹, livro capital e referência primária para diversos estudos posteriores nessa área, onde seu autor, o físico-químico e filósofo húngaro-britânico Michael Polanyi [1891-1976] sustenta a convicção de que todo conhecimento - bem como sua transmissão e assimilação - é assente nas experiências pessoais dos indivíduos e que, portanto, carrega em si uma carga de conteúdos não explicáveis verbalmente e dos quais não possuímos plena consciência, embora recorramos a eles para processar e compreender aquilo que nos está sendo transmitido por outrem. A estes conteúdos Polanyi associa o conceito de conhecimento tácito, cuja amplitude abrange tudo aquilo que é sabido internamente mas que não pode ser dito, em contraposição/interação à ideia do conhecimento explícito, aquele que pode ser formalizado e verbalizado, e que se encontra nos livros e tratados, por exemplo.

Segundo Vitória Oliveira (2003: 1), a utilização do conceito de conhecimento tácito surgiu nos estudos de comunicação científica, que procuravam compreender como se dava o processo de geração e transmissão de determinados conhecimentos e as dificuldades dele advindas, como, por exemplo, a impossibilidade de recriação de certos experimentos ou equipamentos científicos a partir somente da leitura de artigos e textos, havendo a necessidade de uma comunicação informal entre os cientistas a fim de que a experiência lograsse êxito.

¹⁹ *Personal Knowledge* foi publicado pela primeira vez em 1958 pela editora londrina Routledge & Kegan Paul. No entanto, utilizamos nesta tese a edição americana de 1962, publicada pela Universidade de Chicago, daí a aparente discrepância de datas.

Em *Personal Knowledge*, Polanyi questiona o mito da neutralidade e da objetividade do pensamento científico resgatando o papel do receptor como participante ativo do processo de compreensão dos fenômenos a partir de suas próprias competências, vivências, paixões e idiossincrasias, assumidas não como imperfeições que possam macular e comprometer a validade de tais procedimentos mas, antes, ao contrário, como elementos propiciadores de fato dessa validação (Beira 2009: 4-5). Estabelecem-se neste ponto dois níveis de diferenciação conceitual, sendo que o primeiro está relacionado à distinção entre conhecimento tácito e conhecimento explícito enquanto que o segundo diz respeito às consciências focal e subsidiária.

Consciência focal e consciência subsidiária

No prefácio à edição de 1964 de *Personal Knowledge*, conhecida como edição "Torchbook", Polanyi explica que quando se focaliza a atenção sobre determinado objeto, sua compreensão e significado estão baseadas em conhecimentos pessoais pré-existentes que nem sempre são identificáveis pelo observador, mas que fazem parte de uma consciência subsidiária que embasa e dá sentido ao objeto observado. O objeto focado é sempre identificável, e corresponde à ideia de consciência focal, mas seu significado recorre a conteúdos que habitam a consciência subsidiária, nem sempre passíveis de identificação.

A relação entre as consciências focal e subsidiária é melhor esclarecida por Polanyi através do exemplo do martelo e do prego. Segundo esse autor, quando realizamos o ato de cravar um prego na madeira utilizando um martelo, estamos conscientes tanto a respeito do prego quanto do martelo, porém, de maneiras distintas. Nossa atenção está focalizada no prego. Controlamos e conduzimos o martelo a fim de que este atinja o prego [que é o alvo] do modo mais eficaz para pregá-lo à madeira. O prego, portanto, é o objeto de nossa consciência **focal**. Simultaneamente, também percebemos a sensação do cabo do martelo na mão, sua textura e temperatura, a pressão dos dedos a segurá-lo, o peso, sua trajetória em direção ao prego, entre muitos outros fatores, porém, com a diferença de que não estamos a prestar atenção nessas particularidades enquanto nos preocupamos em bater o prego. Desse modo, a consciência que temos do martelo é **subsidiária** à consciência que temos do prego (Polanyi 1962: 55).

A explanação acima pode levar a um questionamento: e se prestarmos atenção, proposital e conscientemente ao martelo?

A resposta parece estar na argumentação seguinte, onde Polanyi defende o princípio de exclusividade mútua entre as instâncias focal e subsidiária da consciência:

A consciência subsidiária e a consciência focal são mutuamente excludentes. Se um pianista desloca sua atenção da peça que está a tocar para observar aquilo que está fazendo com seus dedos enquanto toca, ele fica confuso e pode ter de parar. Isso ocorre geralmente quando alternamos nossa consciência focal para particularidades das quais anteriormente só estávamos conscientes de seu papel subsidiário (Polanyi 1962: 56)[tradução minha]²⁰.

Em outras palavras, ao elegermos um novo objeto como foco de nossa atenção, perdemos a consciência focal do objeto anterior, que passa à consciência subsidiária.

Retomando a questão do martelo, podemos ensaiar uma resposta na medida em que levemos em conta aquilo que foi exposto acima: ao focalizar o martelo, perdemos a consciência focal daquilo que deveria ser o objetivo principal - o ato de cravar o prego na madeira - e assim, tal como o hipotético pianista confuso, corremos o risco de insucesso ou mesmo de acidentes.

A influência exercida pelo pensamento de Polanyi ainda se faz presente, o que pode ser comprovado pelo vasto número de citações à sua obra, em especial ao livro *A Dimensão Tácita* (1966), onde o autor desenvolve e amplia os conceitos apresentados primeiramente em *Personal Knowledge*. Dá conta deste fato o artigo de Kenneth Grant (2007: 173) que relata o estudo realizado em 2004 por Serenko e Bontis, onde tais investigadores estabelecem uma listagem dos autores mais citados em cerca de cinco mil artigos e trabalhos científicos pesquisados, escritos entre 1995 e 2002 com a palavra chave 'gestão de conhecimento'. Grant surpreende-se que Polanyi apareça em segundo lugar na lista [com 60 citações] - apesar da

²⁰ Texto original: Subsidiary awareness and focal awareness are mutually exclusive. If a pianist shifts his attention from the piece he is playing to the observation of what he is doing with his fingers while playing it, he gets confused and may have to stop. This happens generally if we switch our focal attention to particulars of which we had previously been aware only in their subsidiary role.

publicação de seus trabalhos ter ocorrido há mais de 50 anos - atrás apenas de Nonaka e Takeuchi, com 202 citações (*ibid.*).

Conversão de conhecimentos?

Nonaka e Takeuchi debruçam-se sobre a questão dos conhecimentos tácito e explícito de maneira pragmática, aplicável notadamente ao contexto das organizações empresariais. Desses autores, interessa-nos em particular a proposição de que esses tipos de conhecimento são passíveis de conversão mútua, o que conflita - de certo modo - com o conceito original de Polanyi, conforme exposto no início deste capítulo. Os autores japoneses defendem que o processo de conversão de tipos de conhecimento se dá de quatro maneiras distintas: socialização, externalização, combinação e internalização (Frantz 2011: 67). A **socialização** é a transmissão de conhecimento tácito que gera um novo conhecimento tácito, através do compartilhamento de experiências, habilidades e observação, ocorrendo preferencialmente de indivíduo a indivíduo. A **externalização** consiste no processo de conversão do conhecimento tácito em explícito, seja através do uso de palavras, metáforas, dedução, indução, analogias, entre outros recursos. A **combinação** ocorre no intercâmbio de conteúdos de conhecimento explícito, nos documentos, manuais, banco de dados e outras formas de codificação. A **internalização** diz respeito à conversão do conhecimento explícito ao tácito, e dá conta dos processos de aprendizagem e compartilhamento de informações através de indivíduos numa mesma rede (Pinto 2009: 41).

Salienta-se que as quatro formas de conversão de conhecimento citadas por Nonaka e Takeuchi obedecem a um modelo espiral contínuo que é representado pela figura a seguir.

Conversão do Conhecimento



Figura 5 Tabela de Conversão do Conhecimento de Nonaka e Takeuchi, adaptada por Pinto (2009: 42).

Pelo menos duas críticas podem ser imputadas ao modelo proposto por Nonaka e Takeuchi: a primeira delas é o âmbito limitado de sua abordagem, que perde sentido fora do contexto específico para o qual foi criada, à diferença do pensamento de Polanyi que, apesar de ter se proposto inicialmente a investigar o conhecimento científico, deu-se conta que sua teoria era bem mais abrangente e que atingia praticamente todas as formas de conhecimento; a segunda crítica reside justamente no caráter simplista, utilitário e superficial com que se trata um assunto de tal complexidade e riqueza de conteúdos, cujos desdobramentos ainda não foram plenamente esclarecidos e estão longe de ser esgotados. É provável que desenvolvimentos futuros advindos de abordagens menos pragmáticas a respeito dos conhecimentos tácito e explícito possam trazer novas perspectivas a essa controversa questão da conversão de conhecimentos. Polanyi já advertira sobre a impossibilidade de todo o conhecimento tácito poder ser convertido em conhecimento explícito [Collins também defende isso, como veremos mais adiante], e que sempre haverá um componente tácito no qual se baseiam todos os tipos de conhecimento, inclusive o explícito. Mesmo que Nonaka e Takeuchi aceitem a interpenetração desses dois tipos de conhecimento, seu esquema de conversão pressupõe uma

separação mais evidente entre os mesmos, fiando-se numa perspectiva cujo pragmatismo didático cresce em razão inversa ao aprofundamento desejável às questões envolvidas nesse discurso. Para Collins (2010: 3), a concepção de Nonaka e Takeuchi é estreita, por considerar o conhecimento tácito como algo que 'casualmente' não foi explicado, mas que poderia sê-lo se fossem dedicados mais esforços para tal. Ainda segundo Collins (*ibid.*), esses autores estão lidando apenas com o conhecimento tácito relacional, que vem a ser uma das categorias de conhecimento abordadas na seção seguinte.

Collins: categorização dos conhecimentos explícito e tácito

Estudo mais recente e detalhado sobre o assunto encontra-se no livro *Tacit and Explicit Knowledge*, do filósofo britânico Harry Collins (2010). Trata-se de uma revisão e ampliação dos conceitos originais de Polanyi sob o prisma da contemporaneidade, levando em conta as profundas transformações ocorridas na sociedade nas últimas décadas, com o advento da informatização e do avanço das pesquisas acerca da inteligência artificial.

Collins destaca a tensão existente entre as definições de conhecimento tácito versus conhecimento explícito tais como são apresentadas pelo *Chambers Dictionary* em contraposição àquela sugerida por Polanyi. A saber, o léxico define tácito como "não dito", implícito (*apud* Collins 2010: 4), enquanto que Polanyi (*op. cit.*) atribui ao termo o significado de "aquilo que não pode ser dito", ou ainda, aquilo que não pode ser explicado. O cerne da questão equilibra-se instavelmente entre as cargas semânticas do verbo ser e do verbo poder. Uma sutil - mas não irrelevante - diferença cujo desconforto permeia e norteia boa parte do texto de Collins.

Essa diferença é especialmente importante para a presente tese, na medida em que os exemplos musicais que serão abordados no capítulo V [intitulado "Tácito e Explícito em Villa-Lobos"] terão sua análise baseada num conceito mais alargado de conhecimento tácito, abrangendo tudo aquilo que não é dito: desde aquilo que é dizível, mas que não se diz pelas razões mais diversas - por ser desnecessário dizer [o implícito], por ser proibido ou inadequado dizer [os tabus], por ser conveniente não dizer [as omissões, as meias-verdades], por não se lembrar de dizer ou por não se saber como dizer, entre muitas outras situações -

até aquilo que não pode realmente ser dito [o indizível] ou explicado [o inexplicável]. Isso ficará mais claro nos parágrafos subsequentes.

Como veremos daqui em diante, o conceito de conhecimento tácito utilizado nesta tese tem mais proximidade semântica com aquele proposto por Collins, muito embora recorramos frequentemente aos conceitos originais de Polanyi para fundamentar as reflexões que virão posteriormente, particularmente naquilo que concerne às consciências focal e subsidiária. Para já, é importante prosseguir com a breve análise do livro de Collins destacando a forma pela qual aparecem categorizados os diversos tipos de conhecimento, tendo em vista que tal categorização servirá de apoio a algumas discussões que serão promovidas nos capítulos IV e V desta tese.

Dos três capítulos de *Tacit and Explicit Knowledge*, os dois primeiros merecem particular atenção por abordarem, respectivamente, o conhecimento explícito e o conhecimento tácito.

A discussão do explícito está usualmente relacionada ao processo de comunicação entre os seres humanos através de signos, ícones, códigos, entre outras instâncias, mas Collins propõe uma análise num nível mais básico, abordando a interação entre objetos físicos, referindo-se a eles como *strings*²¹ e entidades. O autor atenta para o fato de que os conceitos de *strings* e entidades são mutuamente intercambiáveis a depender do contexto ao qual são aplicados (Collins 2010: 16). Para tornar mais clara a separação desses conceitos que podem facilmente ser confundidos, Collins define quatro formas diferentes de interação entre as *strings* e as entidades: 1) A *string* é um objeto físico, e pode ter um impacto físico sobre a entidade; 2) A *string* é um padrão, e neste caso, imprime uma inscrição sobre a entidade; 3 e 4) A *string* é uma comunicação que pode ser mecânica [3] ou interpretada [4], sendo este último caso exclusivo dos seres humanos. Essas formas de interação serão melhor exemplificadas na seção seguinte deste capítulo, onde trato da aplicação dos conceitos de conhecimento tácito e explícito na performance musical.

²¹ Faz-se aqui a opção de não traduzir o termo *strings* para 'cordas', por ser este significado desviante em relação àquele pretendido por Collins, que associa ao termo o conceito de 'porções de matéria ordenados sob um determinado padrão'. Uma melhor tradução seria a de 'cadeia de caracteres', mas seu uso remete à linguagem específica das ciências da computação, o que, de todo modo, traz prejuízos em relação ao significado mais amplo almejado pelo autor.

No segundo capítulo de *Tacit And Explicit Knowledge* Collins hierarquiza o conhecimento tácito em três níveis de intensidade: fraco, médio e forte, em relação a seu grau de resistência a se tornar explícito, e associa a esses níveis três categorias, a saber, respectivamente, conhecimento tácito **relacional**, conhecimento tácito **somático** e conhecimento tácito **coletivo**. O conhecimento tácito relacional envolve as relações humanas e a maneira pela qual as pessoas trocam conhecimentos e experiências entre si. O modelo de conversão de conhecimentos apresentado na seção anterior - elaborado por Nonaka e Takeuchi - exemplifica algumas formas de conhecimento tácito relacional, embora aqueles autores não façam uso desse termo específico. Collins subdivide esta categoria em: conhecimento oculto, conhecimento ostensivo, conhecimento por demanda logística, proeminências incompatíveis, conhecimento ignorado.

O **conhecimento oculto** é aquilo que sabemos e podemos dizer, mas não dizemos. São os segredos, as meias verdades. É quando um cozinheiro nos dá a receita de como fazer um prato, porém, omitindo deliberadamente alguns detalhes cruciais.

O **conhecimento ostensivo** é resultado da observação de um determinado objeto, sendo que aquilo que se pode apreender dele diretamente é demasiadamente complexo para ser exprimido por palavras. O autor cita a conhecida frase segundo a qual "uma imagem vale mais que mil palavras" (Collins 2010: 91-93).

Collins exemplifica o **conhecimento por demanda logística** citando a memória de um dono de armazém, que sabe o lugar exato de cada coisa ali guardada, embora tenha dificuldade de explicar a um terceiro as instruções para achá-la. Por vezes, seu corpo se dirige automaticamente ao objeto pedido, sem a necessidade de pensamento, e, neste ponto, evidencia-se um forte componente somático, que será abordado logo adiante.

As **proeminências incompatíveis** são conteúdos que julgamos ser do conhecimento da pessoa com quem nos comunicamos, quando de fato, não são. Por exemplo, quando alguém transmite informações a uma segunda pessoa pressupondo que esta conheça todos os detalhes do assunto em questão, quando de fato ela não conhece, gerando dificuldades na comunicação.

O **conhecimento ignorado** é aquilo que sabemos mas deixamos de dizer [de forma não intencional, ao contrário do conhecimento oculto] quando transferimos certo conhecimento a alguém, sem dar-mos conta de que determinados detalhes não mencionados são importantes para a total compreensão por parte do receptor (Collins 2010: 94-96).

Passemos agora à segunda categoria de conhecimento tácito: o **conhecimento tácito somático**. Polanyi é novamente citado pelo autor em seu clássico exemplo de como aprendemos a andar de bicicleta. Teríamos sérios problemas ao tentar descrever as complexas ações realizadas por vários conjuntos musculares e a coordenação necessária entre eles para que a experiência fosse minimamente bem sucedida. Este é um tipo de conhecimento que se transmite por imitação e que opera num nível corpóreo e intuitivo. Collins não descarta a possibilidade de se descrever cientificamente tais acontecimentos, mas a compreensão racional do ato não produz, por si só, a habilidade necessária para realizá-lo (2010: 99-100).

A última categoria de conhecimento tácito citada em *Tacit and Explicit Knowledge* é o **conhecimento tácito coletivo**, que abrange as relações do indivíduo com a sociedade à qual ele pertence. São as regras e convenções sociais, a educação - compreendida como maneiras específicas de se comportar em determinados contextos - os hábitos adquiridos pela necessidade de ser aceito e de se identificar com sua própria comunidade. É o fator que estabelece as maiores diferenças entre os seres humanos e os animais. Cães são sempre cães, diz Collins, mesmo quando 'educados' num contexto familiar humano, e nunca sentirão vergonha de cheirar as partes íntimas de outros cães nem de fazer sexo na frente de outros seres (2010: 125). Arrostar à mesa é considerado falta de educação para um ocidental, mas, por outro lado, não arrostar após uma lauta refeição numa comunidade árabe é visto como comportamento indesejável e ofensivo, cujo significado é o desprezo pela comida oferecida.

Para maior clareza, apresento em formato visual um resumo da categorização dos tipos de conhecimento tal como proposta por Collins em *Tacit and Explicit Knowledge* [gráfico 1].

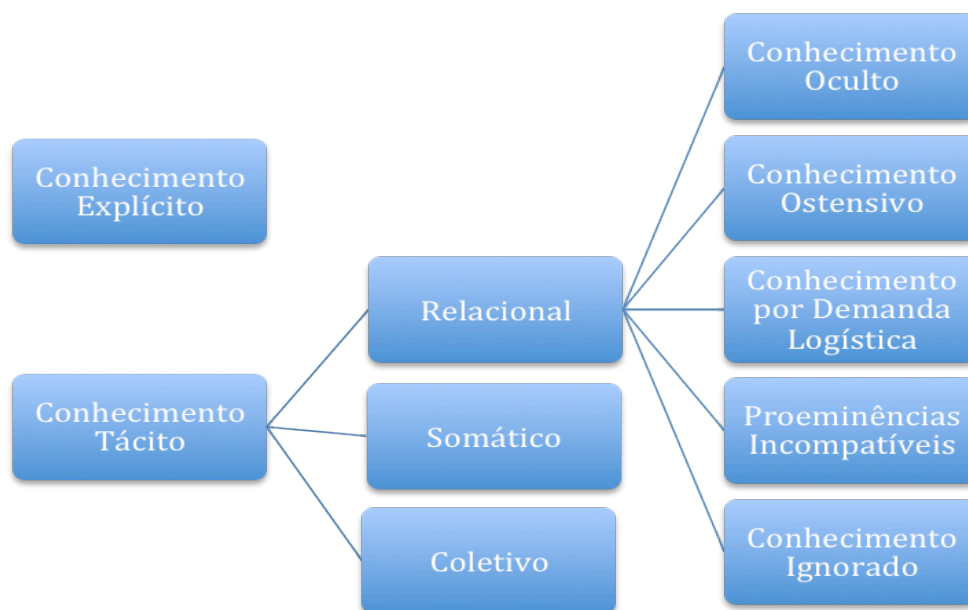


Gráfico 1 Tipos de conhecimento segundo categorização proposta por Collins.

Em seguimento à discussão sobre o conhecimento tácito coletivo, Collins introduz o conceito de parasitismo social e destaca sua fundamental importância para a compreensão das dificuldades em se tentar converter este tipo particular de conhecimento tácito em conhecimento explícito. Sugamos do conhecimento coletivo o alimento do nosso próprio conhecimento, e isso é vital para a permanência do status quo social. Será possível transformar todo conhecimento tácito coletivo em conhecimento explícito? A resposta neste caso é não, pelo menos num futuro próximo, e a explicação carrega o argumento de que é possível criar uma máquina que possa andar de bicicleta, mas não é possível produzir um robô que seja capaz de se comportar como um parasita social, pois há algo que ainda permanece profundo e misterioso no campo do conhecimento coletivo, que diz respeito ao processo de socialização humana, cuja problemática ainda não foi satisfatoriamente compreendida pela ciência.

Os conhecimentos tácito e explícito integrados à performance musical

É pertinente analisar os processos envolvidos na performance musical sob o prisma dos conhecimentos tácito e explícito? Uma possível resposta a esse questionamento pode advir da investigação das múltiplas relações que se estabelecem a partir dos binômios compositor-ideia musical; compositor-partitura; intérprete-partitura; intérprete-instrumento musical; intérprete-ideia musical; intérprete-ouvinte; ouvinte-obra musical.

Tais binômios não devem ser encarados de forma linear e sequencial pois, a cada par apresentado, existe uma relação de influência mútua entre seus componentes. Por exemplo, o compositor não tem a ideia previamente finalizada antes da feitura da partitura e, da mesma maneira que ele exerce influência sobre aquilo que está a ser escrito, a partitura também condiciona a as suas possibilidades de escrita já que nem tudo que está na mente do compositor pode ser grafado, devido às limitações impostas pelos sistemas de notação musical existentes. Dessa forma, a relação estabelecida entre o compositor e a ideia musical passa necessariamente pela relação entre compositor e partitura.

A escrita de uma peça musical é uma filtragem onde somente aparecem grafados os parâmetros sonoros pertinentes ao sistema de notação utilizado. O sistema ortocrônico, comum ao maior montante de partituras realizadas nos últimos séculos, privilegia os parâmetros de altura e duração dos sons e, mesmo assim, com limitações evidentes, conforme já foi referido na seção inicial deste capítulo. As alturas são notadas quase sempre de maneira discreta em semitons, o que obriga o compositor a se utilizar de recursos gráficos não convencionais [ou mesmo explicações textuais] quando deseja uma gradação contínua, por exemplo, num longo glissando irregular. É possível determinar a nota de partida e a nota de chegada, mas não é possível grafar com exatidão a[s] curvatura[s] ocorrida[s] durante o efeito. Com relação às durações, elas podem assumir um caráter ambíguo em instrumentos como o violão, que deixa algumas notas a soar para além da duração escrita dependendo da digitação utilizada e da presença ou não de cordas soltas. Compositores como Villa-Lobos, que conheciam o idioma característico do violão, utilizaram-se da grafia já levando em conta tais desvios, que são conscientemente e esteticamente incorporados às suas peças. Apesar de a

partitura conter informações prescritivas (Seeger 1958) de caráter explícito, há uma grande carga de conteúdos não grafados [tácitos, portanto] que se espera que sejam devidamente compreendidos e assimilados pelos intérpretes.

A relação intérprete-partitura é bem mais complexa e plena de nuances do que sugere a aparência. Dar existência sonora e sentido estético a conteúdos grafados em folhas de papel é tarefa que envolve dedicação e entrega para além das análises objetivas que também se fazem necessárias. O espaço do intérprete parece situar-se no vazio deixado pela incompletude da notação, nas entrelinhas, no não-escrito. Se é verdadeiro que a partitura é o objeto onde se manifesta de forma mais evidente a dimensão explícita dos conhecimentos envolvidos numa performance, também é pertinente considerá-la em sua instância tácita, como portadora de conteúdos não revelados que, não obstante, são percebidos pelo intérprete em função de sua consciência subsidiária de aspectos tais como o idiomatismo, o contexto histórico e genético da obra e a tradição da performance.

Ainda em relação ao binômio intérprete-partitura, há que se considerar pelo menos três níveis de análise: o primeiro refere-se à interpretação em seu sentido hermenêutico, ou seja, a decodificação dos signos musicais e a compreensão de seus significados no contexto em que estão inseridos, o que inclui a percepção de elementos como forma, textura, harmonia e estilo musicais, por exemplo, tratando-se de um processo preferencialmente mental e analítico; o segundo nível de análise decorre durante a etapa de incorporação destes conteúdos através da repetição sistemática no instrumento com fins de assimilação corpórea [em suas instâncias visual, tátil e auditiva] e memorização da coreografia gestual inerente à performance, tratando-se portanto, de um processo predominantemente corporal; o terceiro nível de análise remete à afetividade e às emoções que afloram da assimilação dos conteúdos anteriores, como, por exemplo, a sensação de prazer e conforto advinda do domínio da técnica instrumental envolvida na peça e a expectativa de provocar emoções no ouvinte através do sentido estético recém-adquirido. Dentre os três níveis de análise mencionados, é no primeiro deles onde se manifesta a preponderância do conhecimento explícito, já que se pode construir com relativa facilidade um discurso verbal acerca dos aspectos formais e estilísticos da obra em estudo. Já nos dois níveis seguintes, tanto na incorporação dos conteúdos musicais quanto na questão das emoções, entra-se com maior profundidade nos domínios do conhecimento tácito [o que

não exclui aspectos explícitos ou explicitáveis], ou seja, daquilo que fazemos sem conseguir explicar como fazemos, daquilo que sentimos sem saber porque nem como sentimos.

É pertinente relativizar os três níveis de análise mencionados no parágrafo anterior, atinentes à relação intérprete-partitura. Em primeiro lugar, a ordem de apresentação dos mesmos corresponde - em certa medida - à sequência supostamente esperada para a realização dos atos performativos. Tal sequência, no entanto, quase nunca é linear, já que muitas vezes o intérprete lida simultaneamente com aspectos relacionados a interpretação, incorporação e emoção, sem que haja uma definição clara a estabelecer os respectivos limites e alcance de cada etapa. Isso significa que o performer não se obriga a 'finalizar' o estágio de interpretação para poder passar ao estágio da incorporação. De forma análoga, a emoção pode estar presente o tempo todo, e não apenas ao fim dos dois estágios anteriores. Desse modo, é razoável concluir que os níveis analíticos não devem ser considerados como instâncias isoladas do processo performativo, muito ao contrário, posto que costumam estar interpenetrados de maneira imprevisível, dada a enorme variabilidade com que os intérpretes definem seu próprio método individualizado de preparação para a performance.

A relação entre o intérprete e seu instrumento baseia-se numa busca idealizada de simbiose entre os mesmos, podendo o primeiro investir boa parte do tempo de sua vida a pesquisar meios de converter o segundo numa espécie de extensão de seu próprio corpo. O estudo da técnica instrumental envolve a formação de diversas camadas de conhecimento tácito e explícito, sendo que o período inicial da aprendizagem parece estar mais notadamente associado aos componentes explícitos. São exemplos disso tanto o estudo desenvolvido pelo aluno através de métodos instrumentais quanto a recepção de explicações didaticamente sistematizadas pelo professor. Ainda assim, na relação professor-aluno também se faz o uso ostensivo das demonstrações práticas no instrumento, onde se espera que o aprendiz assimile os conteúdos sem a necessidade do uso das palavras, mas por via da observação e imitação, processos que estão intimamente relacionados à articulação de conhecimentos tácitos, em particular aqueles que estão incluídos nas categorias de conhecimento tácito [relacional] ostensivo e conhecimento tácito somático, conforme descritas por Collins (*op. cit.*).

O processo de aprendizagem e treinamento que leva ao domínio de um instrumento musical envolve a incorporação de um grande número de procedimentos e comportamentos motores,

dos quais o futuro intérprete fará uso eficaz sem que esteja plenamente consciente de como ele realizará tais atos. Durante esse processo, o conhecimento teórico a respeito das características e funcionamento do instrumento musical vai-se convertendo em conhecimento incorporado [*embodied knowledge*]. Em outras palavras, pode-se dizer que, quando iniciamos o estudo de um instrumento musical, o instrumento em si é o objeto de nossa consciência focal, com suas características físicas, dimensões e forma, a maneira como se encaixa ao corpo, a tensão das cordas [no caso do violão ou cordofones similares] e sua resposta ao toque, o mapeamento das posições específicas de cada nota musical. Com o passar do tempo, adquire-se crescente domínio destes aspectos iniciais na medida em que interiorizamos seu conteúdo e, desta forma, o instrumento sai progressivamente de nossa consciência focal e passa a habitar os domínios da consciência subsidiária que fundamenta o conhecer tácito, transformando-se, então, em ferramenta para se atingir um determinado fim. O exemplo do martelo e do prego é mais uma vez citado para ilustrar o modo pelo qual fazemos uso das ferramentas e como estão articulados os conhecimentos tácito e explícito no âmbito das consciências focal e subsidiária.

Quando se usa uma ferramenta, um martelo por exemplo, se funde uma coisa em um todo, no qual essa ferramenta passa a ter uma função subsidiária e um significado em relação a algo que tem nossa atenção focal. Ou seja ao usar um martelo para bater um prego, nossa atenção focaliza-se no bater do prego e não no martelo, nós nos tornamos **inconscientes** [grifo meu] das ações que estamos realizando para atingir o resultado (Oliveira 2003: 6).

O uso do termo 'inconsciente' associado ao conceito de consciência subsidiária parece equivocado e contraditório, particularmente quando sabemos que Oliveira faz referência - no texto do qual foi retirada a citação acima - aos conceitos originalmente propostos por Polanyi. Lembro que este autor afirmou [conforme mencionei neste capítulo] que, ao bater o prego com o martelo, temos consciência tanto do prego quanto do martelo, porém, de maneiras diferentes, referindo-se às consciências focal e subsidiária. Polanyi não disse que somos conscientes em relação ao prego e inconscientes em relação ao martelo. Consciência subsidiária e inconsciência são conceitos bem distintos que não devem ser confundidos quando abordamos quaisquer temas sob a perspectiva teórica advinda do pensamento de Polanyi.

Um outro exemplo vem da tese de doutoramento de Pedro Soares (2013: 25), quando este autor relaciona a sonoridade e a embocadura de um flautista com os conceitos de consciência focal e consciência subsidiária. Para Soares, o flautista tem sua atenção focalizada na sonoridade, no entanto, a sonoridade é resultante da embocadura e do controle da pressão do ar, cujos parâmetros fisiológicos e mecânicos estão tão interiorizados que o instrumentista faz-lhes uso sem se que se aperceba conscientemente disso e sem que possa dar uma explicação objetiva para tal controle. De modo geral, pode-se concordar com a ideia de que o intérprete, ao focar o resultado sonoro pretendido, torna-se subsidiariamente consciente de seu instrumento e dos movimentos necessários à realização daquilo que agora é o objeto de sua consciência focal.

Perceba-se o dinamismo e a maleabilidade dos conceitos de tácito e explícito já observados por Polanyi e Collins. Quando associados às ideias de consciência focal e consciência subsidiária, tais conceitos parecem alternar-se numa espécie de dança, como se estivéssemos assistindo a um balé do qual só se pode ter uma visão parcial dos acontecimentos, condicionada pela posição e campo de visão do observador. Ao focalizarmos um bailarino, perdemos o foco de outros tantos. Se olhamos o cenário, a dança em si parece desfocada. Entendemos o significado do espetáculo em meio a muitas e muitas trocas entre consciência focal e subsidiária. Além disso, o movimento contínuo - embalado pela música - impede uma análise discreta em partes, como aquela que poderíamos realizar a partir de uma fotografia, que congela no tempo um ínfimo momento pertencente a um complexo fluxo de eventos.

Em praticamente todos os aspectos que dizem respeito ao processo performativo há a presença indissociável dos modos explícito e tácito de conhecimento, como temos demonstrado a partir da proposta de analisar as relações entre os binômios mencionados no início desta seção. Apesar de essas formas de conhecimento ocorrerem de forma simultânea durante a performance, a análise desta pode descartar temporariamente uma ou outra dimensão do conhecimento apenas para fins didáticos, como na analogia a seguir, onde se retoma a questão dos modos de interação que abrangem *strings* e entidades - atribuída por Collins ao campo do conhecimento explícito - aplicada ao fazer musical.

Por exemplo, quando o dedo [*string*] de um violonista atinge uma corda [entidade] de seu instrumento, está produzindo um **impacto físico** sobre ela, fazendo-a vibrar [modificando

seu estado de repouso para o de movimento, e transformando-a numa nova *string*], o que, por sua vez, imprime no ar [entidade] o padrão de vibração das ondas sonoras [*string* - **inscrição**], que é captado [também através do impacto físico] pelos tímpanos do ouvinte [entidade], que transmitem [*string*] o padrão frequencial para o cérebro [entidade], o qual decodifica e interpreta [por **comunicação mecânica** e **comunicação interpretada**] o sinal recebido como som musical. Na análise em questão, descartou-se propositalmente a dimensão tácita inerente a tais fenômenos.

Quanto ao binômio intérprete-ideia musical, é importante esclarecer preliminarmente que a ideia que o intérprete faz da obra musical não coincide com a ideia do compositor em relação à mesma. Tal descompasso, antes de ser uma deficiência, é característico do processo performativo e se dá pelo fato de que o intérprete já carrega em si um estoque de vivências e conhecimentos (Correia 2007) que subsidiam uma compreensão pessoal dos significados da obra em questão, bem como sua percepção [também pessoal] quanto à contextualização estética, histórica e estilística do compositor. É a consciência subsidiária do intérprete acerca dos elementos que compõem uma determinada obra [e do contexto no qual ela está inserida] que dá sentido à mesma, e tal processo de significação - complexo e multidimensional - opera majoritariamente no domínio do conhecimento tácito. Sendo a consciência subsidiária um patrimônio intangível construído a partir do acúmulo de experiências e vivências humanas no âmbito de cada indivíduo, é aceitável afirmar que não pode haver duas pessoas no mundo que percebam e interpretem um mesmo fenômeno estritamente da mesma maneira. Por este motivo, é virtualmente impossível que intérprete e compositor partilhem da mesma visão em relação à obra, ainda que convivam no mesmo momento histórico. Da mesma forma que dois intérpretes distintos, conterrâneos e contemporâneos, produzirão performances distintas a partir de um mesmo texto musical.

E como se dá a interação entre o intérprete e o ouvinte? De certa forma, tal relação por vezes se confunde com aquela que se estabelece entre o ouvinte e a obra musical, pois na percepção da obra [pelo ouvinte] não se pode abstrair dos aspectos performativos que carregam em si conteúdos semânticos que lhe foram atribuídos pelo intérprete. O performer tem influência na recepção da obra pelo ouvinte, mas sua performance também é influenciada pela audiência. No primeiro capítulo, onde foi criticado o esquema de Delalande (op. cit.) para os sujeitos [compositor, intérprete e ouvinte] e objetos [gráfico e sonoro] que envolvem o fazer musical,

observei que o número de pessoas na plateia e sua proporção com o número de cadeiras vazias têm enorme impacto na motivação do intérprete e, conseqüentemente, no resultado de sua performance. Há também um código tácito de comunicação entre o ouvinte [que quase nunca é um participante passivo] e o intérprete que pode se estabelecer através do silêncio concentrado - que significa envolvimento e fruição verdadeiros - ou de ruídos tais como tosses esporádicas que parecem contagiar pessoas que, em princípio, não estão doentes, bem como o ranger das cadeiras causado pelos movimentos corporais dos espectadores, numa clara expressão de desconforto, tédio ou irritação. O intérprete atento e inteligente sabe decodificar estes sinais e reagir a eles modificando alguns parâmetros interpretativos, provocando surpresas, seja através de mudanças abruptas não planejadas de dinâmica e agógica, seja através de recursos gestuais e cênicos.

Se o ato da performance é o explicitar da compreensão pessoal do intérprete acerca da ideia da obra musical e do contexto no qual foi concebida pelo compositor, sua recepção envolve a dimensão tácita do conhecimento através da consciência subsidiária na qual se embasa a compreensão da obra pelo ouvinte. Cada ouvinte individual, como já foi dito, produz em sua mente significados diferentes a partir da audição de uma mesma obra, já que esses significados estão relacionados às vivências, experiências pessoais e memórias que nem sempre estão acessíveis à nossa consciência focal. No entanto, tais conteúdos permanecem disponíveis em instâncias tácitas do conhecimento, a moldar nossos valores e a justificar a forma única e individualizada pela qual percebemos e compreendemos aquilo que se nos apresenta à consciência.

À guisa de conclusão, depois de analisadas as relações entre os binômios apresentados no início desta seção [lembrando: compositor-ideia musical; compositor-partitura; intérprete-partitura; intérprete-instrumento musical; intérprete-ideia musical; intérprete-ouvinte; ouvinte-obra musical], pode-se retomar a pergunta inicial que ensejou as reflexões aqui apresentadas: é pertinente analisar os processos envolvidos na performance musical sob o prisma dos conhecimentos tácito e explícito?

A resposta é afirmativa, já que tais conceitos permeiam todas as áreas do conhecimento humano, englobando desde os atos mais simples e intuitivos da vida cotidiana - como o manter-se em pé e o caminhar - até as formas mais complexas de pensamento puramente

abstrato. A performance, em seus aspectos cognitivos, motores e afetivos está inserida nesse contexto. Por conseguinte, é perfeitamente razoável aceitar que uma abordagem que leve em conta as formas explícita e tácita do conhecimento possa servir como alicerce teórico para a análise das diversas instâncias que envolvem uma performance musical, bem como das múltiplas relações estabelecidas entre os personagens desse jogo, conforme detalhamos nos parágrafos anteriores.

No capítulo V veremos de que maneiras podem ser estrategicamente utilizados os conceitos de conhecimento tácito e conhecimento explícito na abordagem dos procedimentos que envolvem direta ou indiretamente a prática musical, mais especificamente aqueles que estão relacionados à notação e à performance das obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos, que correspondem ao âmbito circunscrito pela proposta deste trabalho. Antes disso, porém, faz-se pertinente uma brevíssima contextualização a respeito do compositor e da sua relação com o violão, que será um dos assuntos abordados no capítulo IV [a seguir], onde também mergulharemos mais profundamente na problemática questão das fontes manuscritas dos *12 Estudos para Violão* e sua respectiva edição crítica (Villa-Lobos 2011) que serão objeto de minuciosa análise.

CAPÍTULO IV - O Explícito em Villa-Lobos

Introdução ao capítulo IV

Neste capítulo, trataremos da instância explícita dos conhecimentos atinentes à obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos, lembrando que - de acordo com Polanyi (1962) e Collins (2010) - os domínios do conhecimento explícito abrangem todo o conhecimento formal, ou seja, conhecimentos que podem ser verbalizados, sistematizados e disponibilizados para consulta através de livros, manuais, métodos, entre inúmeras outras formas de transmissão de conteúdos e informações, como os meios eletrônicos.

A definição do 'explícito' em relação às temáticas concernentes à obra para violão de Heitor Villa-Lobos abrange pelo menos duas vertentes: a primeira está relacionada aos conteúdos advindos do próprio compositor e, neste caso, os manuscritos e edições impressas compõem o *corpus* de maior relevância, já que não temos conhecimento de textos explicativos do próprio autor acerca de sua obra para violão [salvo raríssimas exceções, como a 'nota explicativa' que se encontra reproduzida em fac-símile neste capítulo, na seção intitulada 'Crítica à edição crítica de 2011']; a segunda vertente está relacionada com os conteúdos advindos de terceiros, isto é, livros, textos vários [acadêmicos ou não acadêmicos] conferências e outras formas de produção de conhecimento formal, geralmente contendo abordagens analíticas da obra violonística villalobiana.

Trataremos dessa segunda vertente de maneira breve e sucinta na próxima seção deste capítulo, intitulada '**Villa-Lobos e o violão**', onde são apresentadas as obras do compositor segundo a visão dos principais investigadores [que serão devidamente mencionados adiante]. Justifico essa abordagem pouco aprofundada baseado na constatação de que já existem inúmeros trabalhos escritos - sob diversas perspectivas - sobre a obra para violão de Heitor Villa-Lobos, como os livros de Turíbio Santos (1975), Marco Pereira (1984), Teresinha Prada (2008), Humberto Amorim (2009), além de dezenas de escritos acadêmicos, muitos deles

abordados no decorrer deste capítulo. Sendo assim, alongar-se no mesmo assunto sem que haja algo novo e relevante a acrescentar equivale a incorrer em desnecessária redundância.

Já a primeira vertente mencionada [a dos conteúdos advindos do próprio Villa-Lobos] terá uma abordagem detalhada e aprofundada, particularmente naquilo que diz respeito ao texto musical dos *Doze Estudos para Violão* em suas fontes impressas e manuscritas, assunto da seção intitulada '**A problemática das fontes dos Doze Estudos para Violão**'. Justifico essa diferença de tratamento argumentando que a descoberta relativamente recente de uma fonte manuscrita datada de 1947-48²² contendo a íntegra dos *Doze Estudos para Violão* impôs a necessidade de uma profunda revisão dos conhecimentos até então produzidos pelas investigações realizadas - principalmente nos anos noventa - acerca do assunto. Trata-se de uma fonte manuscrita importantíssima pelo fato de ter sido ela a base para a edição Max-Eschig, segundo informações de Zigante (Villa-Lobos 2011: XVIII). O conhecimento dessa e das outras fontes manuscritas propiciou as condições necessárias para que Zigante publicasse - em 2011 - a primeira edição crítica dos *12 Estudos para Violão* (*op. cit.*).

A penúltima seção deste capítulo intitula-se '**Crítica à edição crítica de 2011**'. Erros, inconsistências, decisões e intervenções editoriais questionáveis do autor da edição crítica dos *12 Estudos para Violão* serão identificados, elencados e analisados sob viés crítico. A metodologia utilizada é a do confronto entre as fontes impressas e manuscritas disponíveis, além do confronto com os conhecimentos produzidos pelas investigações já realizadas [e que serão mencionadas no decorrer deste capítulo]. O suporte teórico assenta nos conceitos advindos da crítica textual, cujos fundamentos embasam também as edições críticas em música.

Por fim, uma '**Conclusão parcial**' onde são tecidas as reflexões finais acerca da questão dos manuscritos e da edição crítica dos *12 Estudos para Violão*.

²² Essa fonte manuscrita foi encontrada pelo violonista Frédéric Zigante em 2004 (Villa-Lobos 2011: XVIII), mas o conhecimento de seu conteúdo só veio à tona a partir de 2011, com a publicação da primeira edição crítica dos *Doze Estudos para Violão*. Esse assunto será aprofundado ainda neste capítulo, na seção denominada '**A problemática das fontes dos Doze Estudos para Violão**'.

Villa-Lobos e o violão

Muito já se escreveu acerca de Villa-Lobos e de sua música. Até o ano de 2003, havia mais de 40 biografias publicadas em diversos idiomas (Guérios 2003: 17) a testemunhar a notável trajetória do compositor brasileiro, cuja influência persiste até aos dias de hoje, mesmo passados mais de 50 anos de sua morte. Cômico de sua notável capacidade de incorporar a música de seu povo à sua própria maneira de ser, costumava declarar que "o folclore sou eu" (Paz 2004: 22) e, segundo Adhemar Nóbrega, quando ele se exprimia, era a voz da própria terra que se fazia ouvir (*ibid.*). Isso parece explicar o fascínio duradouro que sua obra desperta, transcendendo os limites da música de concerto e inspirando até mesmo conhecidos compositores da música popular e instrumental brasileira como Antônio Carlos Jobim, Milton Nascimento e Egberto Gismonti, para citar alguns (Zanon 2009: 13).

Constam do extenso catálogo de Villa-Lobos mais de mil títulos entre peças sinfônicas, camerísticas, corais, além de música para instrumentos solo, com destaque para o piano e o violão (Museu Villa-Lobos 2009). Dois conjuntos de obras são catalogadas em separado devido à sua importância em relação à totalidade da produção deste compositor: os choros e as bachianas. A série de 14 choros foi composta entre os anos de 1920 [data da composição do *Choros n. 1*, para violão solo] e 1929, e totaliza cerca de quatro horas de música, excluindo o *Choros n. 14* - cuja partitura está perdida - e incluindo a *Introdução aos Choros* [para violão solista e orquestra] e o *Choros 'Bis'* [para violino e violoncelo]. As nove *Bachianas Brasileiras* foram concebidas entre 1930 e 1945. São obras cujo evidente neoclassicismo não obscurece o brilho original da personalidade de seu autor.

Ele invocou os desenhos melódicos bachianos de sua memória infantil, o estilo conversacional do contraponto, a motricidade e sua afinidade interna com elementos da música popular urbana brasileira. Ou seja, isolou um número limitado de aspectos convenientes para confeccionar uma resposta profundamente individual ao neoclacissismo europeu (Zanon 2009: 64).

Peças perdidas

A predileção de Villa-Lobos pelo violão manifestou-se desde cedo. Suas primeiras peças, *Panqueca* [de 1900] e *Mazurca em Ré Maior* [de 1901] foram compostas para este instrumento, mas suas partituras nunca foram localizadas. Na mesma situação encontram-se a *Mazurca* [1908-1911], a *Fantasia* [1909], os *Oito Dobrados* [1909-1912], o *Dobrado Pitoresco* [1910], a *Canção Brasileira* [1910], a *Quadrilha* [1910], a *Tarantela* [1910] e a *Valsa Sentimental* [1936]. Especula-se ainda acerca da existência do *Prelúdio n. 6* [1940?], mencionado por Villa-Lobos - em conferência no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1957 - como sendo "o mais bonito de todos" (Amorim 2009: 19-24).

Valsas e choros: o diálogo com a música popular urbana

Das 25 peças conhecidas até o momento, a mais antiga é a *Valsa Concerto n. 2* [1904], cujo manuscrito inacabado esteve perdido por quase um século, sendo localizado em 1995 pelo pianista e compositor Amaral Vieira (Amorim 2009: 53). A *Suíte Popular Brasileira* [*Mazurka-Choro*, *Schottisch-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho*] foi concebida entre 1908 e 1923 e publicada em 1955. Ela representa uma fusão de elementos oriundos das formas europeias - em voga no Brasil no início do século XX - com a atmosfera nostálgica típica da música popular urbana brasileira (Meirinhos 2002: 15), especialmente aquela que se fazia no Rio de Janeiro. *Choros n.1* [1920] foi composto nos moldes dos tradicionais choros populares. Sua linguagem harmônica e melódica remete ao estilo de Sátiro Bilhar e Ernesto Nazareth (Wiese 2009: 296). A *Valse-Choro* [1928] foi idealizada como parte da *Suíte Popular Brasileira*, mas sua partitura ficou perdida até 2005, quando o violonista franco-italiano Frédéric Zigante localizou-a nos arquivos da editora Max Eschig (Amorim 2009: 74).

12 Estudos: novo paradigma

Os *12 Estudos para Violão* - concluídos em Paris no ano de 1929 e dedicados a Andrés Segovia - carregam um ímpeto de renovação e modernidade que resistiram aos anos de espera até a sua publicação, em 1953. Eles representam "um divisor de águas dentro da história do violão" (Zanon 2006: 80), aliando fórmulas de surpreendente eficácia para o desenvolvimento da técnica instrumental a belezas musicais desinteressadas, "valores estéticos permanentes de obras de concerto" (Segovia *apud* Villa-Lobos 1953: 1). São obras que despertam interesse artístico e acadêmico que extrapola as fronteiras do Brasil, como se faz notar pela existência de um número expressivo de artigos, dissertações e teses como, por exemplo, as teses de

doutoramento de Paulo Vaz de Carvalho (2004: 307-347) - que dedica algumas páginas à questão da multiplicidade de texturas encontradas nos *12 Estudos* - e Joseph Patrick Joyce (2005), que concentra-se no aspecto didático dessas mesmas obras.

Villa-Lobos parece ter conseguido sintetizar nesta obra um vasto universo imaginário que tanto faz referência às coisas da terra e da natureza que sempre o inspiraram, como também remete ao mundo dos sonhos, das paixões e inquietudes que habitam os mais íntimos recônditos da alma humana. Se os primeiros estudos apoiam-se na tradição clássica, com suas fórmulas consagradas e estruturas já bastante sedimentadas pelos mestres do passado, não deixam de trazer novidade e atualidade no tratamento da harmonia, prenunciando a invasão de criatividade, dinamismo e modernidade que se instalam definitivamente a partir do Estudo n. 4. A audição em sequência desses doze estudos é reveladora de múltiplos contrastes no âmbito das texturas, das formas musicais, dos ritmos, do tratamento melódico e harmônico, bem como dos efeitos sonoros específicos do instrumento violão, que cativam a atenção do ouvinte através da transformação gradual dos ambientes estéticos sugeridos pelo compositor.

Cinco Prelúdios: maturidade

Os *Cinco Prelúdios* foram compostos em 1940 e dedicados a Arminda Neves D'Almeida, a Mindinha, segunda esposa de Villa-Lobos. São obras que, mesmo despidas do caráter revolucionário dos *12 Estudos*, mostram um compositor em pleno domínio de sua linguagem estética e dos recursos sonoros do violão, que é tratado de maneira quase que orquestral. Para Béhague, os *Prelúdios* se aproximam estilisticamente das Bachianas - por seu contorno melódico, idioma harmônico e pelas modulações - e ocupam um lugar especial na produção de Villa-Lobos, pois pertencem à área da expressão de sentimentos de brasilidade do compositor sem o recurso a estilos mais óbvios (*apud* Prada 2008: 98).

A aparente simplicidade técnica dos *Cinco Prelúdios* é um dos motivos pelos quais são essas peças frequentemente escolhidas para figurar nos programas de escolas de música e conservatórios dentro e fora do Brasil. No entanto, sua interpretação demanda uma profundidade de abordagem que raramente é encontrada em estudantes do ensino médio. Além disso, há a exigência de um grande domínio da sonoridade e dos recursos técnicos a ela associados, em especial o toque *cantabile*. Apesar dessas exigências de ordem conceptual, estética e afetiva, os prelúdios apresentam menos desafios de ordem técnica que os estudos.

Outra possível razão para a popularidade dos prelúdios - para além de sua incontestável qualidade artística - é o fato de eles estarem calcados [assim como toda a obra para violão de Villa-Lobos] num tipo de linguagem instrumental que remete ao modo com que o violão é utilizado na tradição popular. A lógica do violão de acompanhamento, com seus acordes feitos por um número relativamente pequeno de posições específicas de dedos da mão esquerda, facilmente memorizáveis e quase que universalmente conhecidas por aqueles que empunham o instrumento, amadores ou não, está ali presente como que a conduzir os gestos do intérprete por caminhos onde a familiaridade subjaz mesmo que o material musical não esteja apresentado de forma tão óbvia quanto aquele que observamos nas canções populares. Por ter sido ele próprio um violonista que na juventude vivenciou a tradição do choro no Rio de Janeiro, Villa-Lobos era possuidor desses conhecimentos tácitos incorporados em sua música enquanto gestualidade e sonoridade.

E era, ainda por cima, brasileiro e um dos grandes compositores deste século. Como brasileiro ele conhecia os mistérios de um certo violão, o da tradição popular de seu país, mistérios aos quais outros não estão iniciados. E como grande compositor que foi, sabia transformar na melhor música o que os recursos, antigos e novos, de um instrumento secular ofereciam à sua imaginação e à sua habilidade (Luiz Heitor Correa de Azevedo *apud* Pereira 1984: 11).

Essa síntese entre tradição popular e modernidade, ou ainda, entre intuição e técnica, é característica da obra villalobiana como um todo. Se a linguagem particular do violão popular parece ser a base de equilíbrio entre essas vertentes aparentemente díspares - mas que nunca entram em conflito na música de Villa-Lobos - é certo que a influência deste instrumento extrapola em muito o âmbito das obras escritas especificamente para ele, a ponto de transformar-se numa espécie de alegoria da simbiose entre o popular e o erudito, ideia recorrente na cultura brasileira e que é compartilhada por grande parte dos estudiosos da música desse compositor.

A problemática das fontes dos *12 Estudos para Violão*

Até os anos noventa do século anterior, os *12 Estudos para Violão* de Villa-Lobos eram conhecidos quase que exclusivamente através da versão publicada em 1953 pela editora francesa Max Eschig [exceto por alguns manuscritos esparsos localizados no Museu Villa-Lobos e em acervos particulares, como os de Andrés Segovia e Abel Carlevaro]. Erros e inconsistências presentes na edição francesa sempre intrigaram um grande número de intérpretes (Fernández 1996: 23), entre os quais me incluo, na busca por respostas e soluções.

Desde a primeira publicação dos *12 Estudos para Violão* (Villa-Lobos 1953) até cerca de quatro décadas depois, o desconhecimento acerca de fontes manuscritas completas e confiáveis impedia a realização de estudos comparativos que pudessem servir de fundamento a uma edição corrigida, que correspondesse o mais fielmente possível ao texto musical pretendido pelo compositor. Essa situação transformou-se subitamente com o reaparecimento de manuscritos autógrafos no início da década de 1990, fato que provocou grande agitação nos meios violonísticos brasileiro e internacional, despertando renovado interesse pelos *12 Estudos* e suscitando a publicação de diversos trabalhos acadêmicos comparativos entre essas fontes primárias e a edição Max Eschig: dissertações de mestrado de Krishna Salinas Paz (1993) e Eduardo Meirinhos (1997); artigos de Eduardo Fernández (1996), Stanley Yates (1997) e Orlando Fraga (2007); tese de doutoramento de Nicholas Alfred Ciraldo (2006); monografias de bacharelado de Mitchell Lee Turbenon (2012) e Tiago Barroso Morin (2014) são alguns exemplos que chegaram ao nosso conhecimento. Em 2011, Frédéric Zigante publicou a primeira edição crítica dos *12 Estudos* (Villa-Lobos 2011).

O primeiro conjunto de manuscritos autógrafos foi doado ao Museu Villa-Lobos em 13 de dezembro de 1991 pela família de Lucília Guimarães, primeira esposa do compositor (Fraga 2007: 7). É composto de dois grupos diferenciados: o primeiro consiste em 18 páginas escritas a lápis, cujas folhas medem 27,3cm x 35,6cm e uma folha de 23cm x 32,5cm para o *Estudo n.5* (Paz 1993: 4). Apesar de apresentarem os *12 Estudos* na íntegra, esta fonte tem aspecto de rascunho e está catalogada no Museu Villa-Lobos sob o número P.200.1.3, sendo denominada por Fraga (2007: 8) *MS-Guimarães I*; o segundo grupo é uma cópia final em tinta preta dos estudos 2, 5, 10, 11 [incompleto] e 12, grafada em 18 páginas de 23cm x 32,5cm (Paz 1993: 4).

Seu número de catálogo é P.200.1.6 e data de 1929, segundo informações de Fraga (2007: 8), que o identifica como *MS-Guimarães II*. Ciraldo (2006: 3) refere-se ao manuscrito "Guimarães" como sendo equivalente ao *MS-Guimarães II* somado a alguns esboços de outros estudos, o que não é exato, como se vê a seguir.

Descrição mais detalhada acerca dessas duas fontes encontra-se na edição crítica dos *12 Estudos* pelo violonista franco-italiano Frédéric Zigante (Villa-Lobos 2011: XVI-XVII), que identifica a primeira delas como *Ms-Gui* e relaciona o número catalográfico de cada uma de suas seis unidades [compostas de bifólios e/ou fólios], conforme pesquisa realizada por ele junto ao Museu Villa-Lobos:

- mu 93.21.733 [contendo os Estudos nn. 1, 2 e 3];
- mu 93.21.735 [Estudo n. 5];
- mu 93.21.736 [Estudos nn. 6 e 7];
- mu 93.21.737 [Estudos nn. 4 e 9];
- mu 93.21.739 [Estudos nn. 8, 10 e 12] e
- mu 93.21.742 [Estudo n. 11].

Há um equívoco de Zigante na descrição dos números catalográficos que aparecem escritos a lápis e em letra cursiva, no canto inferior direito de uma ou mais páginas de cada bifólio que integra este conjunto de manuscritos. Dificuldades na visualização do código alfanumérico - bem como a caligrafia ambígua da pessoa que o grafou - podem ter levado a uma interpretação incorreta dos caracteres escritos. As iniciais 'mu', mencionadas por Zigante, são equívocas. Na verdade, as letras grafadas no início de cada código de catalogação correspondem às iniciais do nome da instituição que hoje detém a propriedade dessas fontes, o Museu Villa-Lobos. Logo, os códigos alfanuméricos que identificam os diversos bifólios e fólios desses conjuntos de manuscritos começam pelas letras 'mvl', e não por 'mu'. Obtive a confirmação dessa informação num contato recente com Marcelo Rodolfo, responsável pelo setor de Arquivo Sonoro e Pesquisa do Museu Villa-Lobos.

Houve ainda uma alteração na catalogação dessas fontes pelo Museu Villa-Lobos. O exame de cópias recentes desses manuscritos permite observar que, por exemplo, os Estudos 1, 2 e 3 - pertencentes ao conjunto denominado *Ms-Guimarães I* (Fraga 2007: 8) - estão catalogados sob

o código MVL 1993.21.0217. O código anterior [mvl 93.21.733] não foi apagado, no entanto, aparece agora precedido pela palavra 'antigo' (figura 6). Procedimento similar foi utilizado nas demais fontes manuscritas abordadas nesse trabalho.



Figura 6 Números de catálogo [atual e antigo] do bifólio que contém os estudos 1, 2 e 3, pertencente ao primeiro conjunto de manuscritos oriundo da família de Lucília Guimarães.

Outra falha na descrição das fontes foi o fato de Zigante não ter mencionado o bifólio catalogado sob o código mvl 93.21.738 [atual MVL 1993.21.0222]. Nele, estão contidas as duas páginas iniciais do Estudo n.10 [a página final faz parte do bifólio mvl 93.21.739, mencionado por Zigante] e duas páginas com o Chorinho [da Suíte Popular Brasileira]. Essa omissão pode ter contribuído para um outro possível equívoco do editor franco-italiano na atribuição da data provável de feitura do próximo grupo de manuscritos, como se verá mais adiante.

O segundo conjunto de manuscritos, denominado *Ms-Guimarães II* por Fraga (2007: 8), é catalogado da seguinte maneira:

- mu 93.21.732 [Estudo n.2];
- mu 93.21.734 [Estudo n.5];
- mu 93.21.740 [Estudo n.10];
- mu 93.21.741 [Estudo n.11 - incompleto] e
- mu 93.21.743 [Estudo n.12].

Zigante identifica este último grupo de cinco estudos como *Ms-1940c* e atribui o período compreendido entre os anos de 1937 a 1940 como provável data de escrita, o que conflita com as informações obtidas através de Paz, Fernández, Fraga e Meirinhos, que afirmam que esta fonte primária é originária do acervo da família de Lucília Guimarães. Segundo esses autores, os dois grupos de manuscritos [*Ms-Gui* e *Ms-1940c*, na denominação adotada por Zigante] foram doados ao mesmo tempo por membros da família Guimarães ao Museu Villa-

Lobos, em meio a uma pilha de documentos e partituras que atingia cerca de um metro de altura (Fernández 1996: 22).

As investigações conduzidas pelos autores ora mencionados demonstram a conexão e o parentesco direto entre essas duas fontes manuscritas, o que leva à afirmação de que Zigante estimou equivocadamente a data da gênese do segundo grupo de manuscritos, conforme explico logo adiante. Além disso, no texto da edição crítica da qual é responsável, nenhuma justificativa plausível para tal estimativa cronológica foi apresentada por Zigante, que limitou-se apenas a especular: "pode-se presumir que eles remontam a um período compreendido entre 1937 e o início dos anos 40" (Villa-Lobos 2011: XVII)[tradução minha]²³.

Se esses manuscritos houvessem sido de fato grafados a partir de 1937, eles não poderiam estar em poder da família da ex-esposa do compositor, pois Villa-Lobos separou-se de Lucília Guimarães em 1936, anunciando sua decisão em 28 de maio por carta enviada a ela de Berlim ao Rio de Janeiro (Amorim 2009: 88). "Consternada, Lucília deixou a residência do casal, levando consigo tudo quanto era possível, incluindo uma pilha de manuscritos" (Fraga 2007: 7). Após a morte de Lucília, todo esse material ficou guardado com sua família. Somente após a morte de Arminda Neves d'Almeida - segunda mulher do compositor, fundadora e diretora do Museu Villa-Lobos - é que Dinorah e Oldemar Guimarães, irmãos de Lucília, efetivaram a doação desse acervo, em 13 de dezembro de 1991 (Paz 1993: 4).

Ao que parece, Zigante não se apercebeu da conexão que liga o segundo grupo de manuscritos à família Guimarães, talvez por desconhecimento acerca dos trabalhos anteriores realizados no Brasil por Paz, Meirinhos e Fraga. De fato, o editor franco-italiano não cita nenhum dos autores brasileiros em sua publicação. No entanto, a análise desses textos deixa claro que o manuscrito denominado *Ms-1940c* é anterior ao ano de 1937, o que expõe a flagrante inadequação do termo cunhado por Zigante para identificá-lo.

Também é intrigante que Zigante não tenha se dado conta da contiguidade numérica da catalogação dos fólios por ele descritos, talvez porque tenha deixado de incluir o bifólio mvl 93.21.738 na lista apresentada em sua edição crítica, conforme aponte anteriormente. O fato é

²³ Texto original: [...]si può presumere che essi risalgano ad un periodo compreso tra il 1937 e gli inizi degli anni '40.

que essa contiguidade numérica corrobora ainda mais o parentesco entre essas duas fontes primárias. Quando analisados os dois grupos separadamente, tal contiguidade não é imediatamente percebida, já que há alguns saltos na numeração. Porém, quando analisados conjuntamente, constata-se que os fôlios pertencentes aos conjuntos denominados 'Guimarães I' [*Ms-Gui*, segundo nomenclatura de Zigante] e 'Guimarães II' [*Ms-1940c* segundo Zigante], apesar de embaralhados, foram catalogados de uma só vez, pois os três últimos algarismos de seus respectivos números catalográficos perfazem uma sequência ininterrupta que vai de 732 a 743 [ver tabela 1]. Apesar da alteração nos números catalográficos, realizada posteriormente pelo Museu Villa-Lobos, a contiguidade numérica entre os manuscritos 'Guimarães I' e 'Guimarães II' permanece no registro atualizado, cuja sequência numérica vai de 0216 a 0227.

Para maior clareza, apresento uma tabela onde estão contidas as duas fontes mencionadas, a saber, os conjuntos de manuscritos conhecidos como 'Guimarães I' e 'Guimarães II', além de uma terceira fonte proveniente da editora Max Eschig - da qual tratarei no parágrafo seguinte - com seus respectivos números [antigo e novo] de catálogo.

| Fonte principal | Peça(s) | número de páginas | número de catálogo antigo | número de catálogo atual |
|-----------------|----------------------------------|-------------------|---------------------------|--------------------------|
| Guimarães I | Estudos 1, 2, 3 | 3 | mvl 93.21.733 | MVL 1993.21.0217 |
| Guimarães I | Estudos 4 e 9 | 4 | mvl 93.21.737 | MVL 1993.21.0221 |
| Guimarães I | Estudo 5 | 1 | mvl 93.21.735 | MVL 1993.21.0219 |
| Guimarães I | Estudos 6 e 7 ²⁴ | 4 | mvl 93.21.736 | MVL 1993.21.0220 |
| Guimarães I | Estudo 10 ²⁵ | 4 | mvl 93.21.738 | MVL 1993.21.0222 |
| Guimarães I | Estudos 8, 10 ²⁶ e 12 | 4 | mvl 93.21.739 | MVL 1993.21.0223 |
| Guimarães I | Estudo 11 | 4 | mvl 93.21.742 | MVL 1993.21.0226 |
| Guimarães II | Estudo 2 | 4 | mvl 93.21.732 | MVL 1993.21.0216 |
| Guimarães II | Estudo 5 | 4 | mvl 93.21.734 | MVL 1993.21.0218 |
| Guimarães II | Estudo 10 | 5 | mvl 93.21.740 | MVL 1993.21.0224 |
| Guimarães II | Estudo 11 ²⁷ | 3 | mvl 93.21.741 | MVL 1993.21.0225 |
| Guimarães II | Estudo 12 | 5 | mvl 93.21.743 | MVL 1993.21.0227 |
| MS-Eschig | Doze Estudos | 47 | mvl 93.21.744 | MVL 1993.21.0228 |

Tabela 1 Relação dos manuscritos de *Doze Estudos* de Villa-Lobos localizados no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Pouco tempo depois da doação dos manuscritos 'Guimarães' ao Museu Villa-Lobos, é reencontrado nos arquivos da editora francesa Max Eschig um outro manuscrito autógrafo, datado de 1928 (Fraga 2007: 7). Trata-se de uma bela e detalhada cópia em 46 páginas e mais um frontispício, contendo razoável número de digitações e fartas indicações acerca de dinâmica, agógica e articulação. A presença de algarismos junto a algumas barras de compasso indica o planejamento da diagramação que viria a ter a edição impressa. Por vezes esses números são expressos em forma de fração, sendo o numerador indicativo do posicionamento da referida linha na página e o denominador equivalente ao número da página sugerida. O confronto dessa numeração com a edição de 1953 confirma em grande parte essa constatação. Tanto Paz (1993: 4) quanto Fernández (1996: 23) e Fraga (2007: 8) apontam esse manuscrito

²⁴ Este bifólio de quatro páginas contém ainda o manuscrito da Schottisch-Choro.

²⁵ Bifólio de quatro páginas: duas páginas para o Estudo n.10 [só as páginas iniciais] e duas páginas para o Chorinho.

²⁶ A primeira página deste bifólio apresenta o final do Estudo n.10 e o início do Estudo n.8.

²⁷ Manuscrito incompleto. As três páginas correspondem ao frontispício e às páginas 5 e 6, ou seja, a seção final do Estudo n.11.

como provável fonte para a publicação ocorrida em 1953. No entanto, um grande mistério se estabelece a partir do intrigante fato de que esta fonte primária é substancialmente diferente do texto musical publicado 25 anos depois pela Max Eschig. Yates (1997: 7) argumenta que este manuscrito claramente não serviu de base para a edição e especula sobre a probabilidade de Segovia ter sugerido modificações ao compositor, embora não haja provas documentais da interferência do violonista espanhol. A situação se torna ainda mais complicada quando Ciraldo (2006: 3) relata um contato telefônico que manteve com Gérard Hugon, então diretor da editora Max Eschig. Segundo Ciraldo, Hugon declarou que o manuscrito de 1928 era apenas um esboço preliminar e que a versão impressa reproduzia fielmente a fonte fornecida por Villa-Lobos. Entretanto, ao ser inquirido sobre a localização do manuscrito que realmente serviu de base à edição, Hugon afirmou que a Max Eschig possuía apenas a fonte manuscrita de 1928. Obtive a mesma informação do violonista Turíbio Santos (depoimento 1996), então diretor do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

Existiria uma fonte primária até então desconhecida pelos autores que se debruçaram há anos na investigação dos manuscritos dos *12 Estudos*?

Essa pergunta ficou sem resposta até a publicação da edição crítica dos *12 Estudos para Violão* realizada por Frédéric Zigante (Villa-Lobos 2011) que, em 2004, conseguiu localizar no acervo da Fundación Andrés Segovia de Linares [Espanha] uma cópia heliográfica de fonte manuscrita não autógrafa, assinada e datada por Arminda Neves d'Almeida [a Mindinha, companheira de Villa-Lobos até o fim da vida do compositor], grafada entre os anos de 1947 e 1948 nas cidades de Nova York e Rio de Janeiro. Zigante descreve esta fonte como uma cópia modesta, contendo numerosos erros que reaparecem tais e quais na edição impressa, desfazendo qualquer dúvida a respeito de ter sido ela a base para a versão publicada pela Max Eschig. Ainda segundo Zigante (Villa-Lobos 2011: XVIII), Segovia teria recebido esta cópia diretamente da editora Max Eschig para que colocasse nela as suas digitações e a devolvesse para ser publicada, porém, o violonista declinou da tarefa. A justificativa de Segovia aparece no prefácio à edição francesa de 1953:

Não quis modificar nenhuma das digitações que o próprio Villa-Lobos indicou para a execução de suas obras. Ele conhece perfeitamente o violão e se escolheu tal corda e tal digitação para fazer ressaltar determinadas frases, devemos estrita

obediência ao seu desejo, mesmo às custas de submetermo-nos a maiores esforços de ordem técnica (*apud* Villa-Lobos 1953: 1) [tradução minha]²⁸.

Durante muitos anos essa afirmativa de Segovia permaneceu como um enigma, já que praticamente não há digitações na Edição Max Eschig. Está claro que Segovia se referia aos dedilhados conhecidos através dos manuscritos mais antigos, sendo provável que tivesse imaginado que, uma vez declinando da tarefa que parecia-lhe desnecessária, caberia à editora Max Eschig, consequentemente, a incumbência de reenviar a cópia ao compositor para que ele mesmo marcasse as digitações. Porém, isso não ocorreu.

Não me foi possível aceder ao manuscrito de Arminda Neves D'Almeida, que se encontra no acervo da Fundación Andrés Segovia²⁹. Apesar de ter-se constituído num evidente fator

²⁸ Texto original: No he querido variar ninguno de los 'doigters' que el mismo Villa-Lobos ha señalado para la ejecucion [sic] de sus obras. El conoce perfectamente la guitarra y si ha elegido tal cuerda y tal digitación para hacer resaltar determinadas frases, debemos estricta obediencia a su deseo, aun a costa de someternos a mayores esfuerzos de orden técnico.

²⁹ Como justificativa para esse insucesso, apresento o seguinte relato com a cronologia dos fatos atinentes às tentativas e aos contatos propriamente estabelecidos com o intuito de conseguir uma cópia digitalizada do referido manuscrito:

Minha primeira tentativa de contato com a Fundación Andrés Segovia ocorreu por meio eletrônico, em mensagem enviada no dia 23 de junho de 2013. Nunca obtive resposta. Porém, como não havia ainda uma necessidade premente de minha parte, prossegui dedicando-me a outros aspectos da minha investigação, de acordo com o organograma previamente estabelecido.

Chegamos então ao ano de 2016, quando o processo de análise da edição crítica dos *12 Estudos para Violão* (Villa-Lobos 2011) trouxe a motivação necessária no sentido de tentar viabilizar o confronto entre as fontes manuscritas já conhecidas e o mais recentemente descoberto conjunto de manuscritos, justamente, aquele que está sob os cuidados da Fundación Andrés Segovia.

Assim sendo, enviei uma nova mensagem a essa fundação no dia 25 de maio de 2016, por correio eletrônico, mensagem esta que foi reenviada em 30 de maio. Sem respostas, decidi fazer contato por telefone no dia seguinte, 31 de maio. Consegui falar com uma funcionária que afirmou categoricamente não ter recebido mensagem alguma vinda do meu endereço, apesar de termos confirmado letra por letra o endereço da referida fundação, o qual estava correto. Ela pediu-me então para reenviar a mensagem, comprometendo-se a responder de pronto, confirmando o recebimento. Porém, alertou-me que ela teria de encaminhar o meu pedido à pessoa responsável pelo arquivo, para que esta avaliasse se me daria ou não autorização para obter as cópias pretendidas. Assim fiz e, logo em seguida, chegou a mensagem de confirmação do recebimento, junto com a informação de que meu pedido seria encaminhado para avaliação.

Passada uma semana, volto a escrever no dia 6 de junho para informar que, até aquele momento, nenhuma resposta havia sido dada pelo responsável, de quem eu nem sabia o nome. Três dias depois, insisto novamente e digo não compreender o silêncio dos meus interlocutores. No dia seguinte, 10 de junho, recebo como resposta a mesma mensagem recebida após o primeiro contato telefônico, com a confirmação de meu pedido e a promessa de encaminhá-lo ao responsável.

No dia 14 de junho, esforçando-me para conter a irritação e manter uma linguagem polida, escrevi pela última vez. Agradei pela consideração e disse que continuava a ter esperanças de que pudesse ser atendido, no entanto, não pude deixar de perguntar se era normal que a pessoa responsável levasse mais de catorze dias apenas para me dar uma simples resposta sobre a possibilidade ou impossibilidade de atender à minha solicitação. Ainda sem respostas, deixei de nutrir expectativas e não mais escrevi.

No dia 21 de junho de 2016, quase um mês depois da minha solicitação, veio a resposta assinada por Alberto López Viñau, segundo vice-presidente da Fundación Andrés Segovia, informando que seria impossível

limitador, a impossibilidade de consulta direta a essa importante fonte manuscrita não inviabilizou a análise crítica que se encontra na próxima seção deste capítulo. Tal abordagem tornou-se possível a partir do momento em que assumimos como verdadeiras as informações [referentes a esse manuscrito de 1948] advindas das próprias descrições realizadas por Frédéric Zigante.

Por fim, há uma última fonte manuscrita a ser considerada, que foi fornecida pessoalmente por Villa-Lobos ao violonista uruguaio Abel Carlevaro em 1943, contendo os estudos de número 1, 2, 3, 4, 5 e 10. Paz (1993: 4) e Zigante (Villa-Lobos 2011: XVII) concordam que esta fonte não é autógrafa, sendo seus copistas desconhecidos. No entanto, o fato de estes manuscritos terem sido entregues pelas mãos do próprio compositor (Carlevaro 1988: 13) é revelador da credibilidade e confiabilidade que se-lhes costuma atribuir.

Com base nas fontes apresentadas somadas ao manuscrito da transcrição pianística dos estudos 3, 5, 10 e 12 realizada por Tomás Terán, pianista espanhol e amigo de Villa-Lobos, Zigante pôde realizar a primeira edição crítica dos *12 Estudos para Violão*. Trata-se de um trabalho que tem o mérito de esclarecer e solucionar diversas passagens que até então continham erros ou mostravam-se carentes de sentido. No entanto, algumas intervenções editoriais do violonista franco-italiano - bem como os motivos que justificaram tais escolhas - são passíveis de crítica e questionamento. Esse é o assunto a seguir.

Crítica à edição crítica de 2011

Como resultado dos estudos comparativos empreendidos por Frédéric Zigante, a editora Durand-Salabert-Eschig publicou, em 2011, a primeira edição crítica dos *12 Estudos para Violão* de Heitor Villa-Lobos. É uma publicação que vem preencher uma lacuna que perdurava por quase seis décadas permeadas por dúvidas e inquietações por parte dos intérpretes da obra villalobiana.

atender ao meu pedido, pois o arquivo de manuscritos do violonista encontra-se na pendência de um processo de digitalização e que, antes do término desse processo, nenhuma cópia poderia ser enviada.

Fato consumado, conformei-me.

Essa edição - cujo corpo textual é apresentado em francês, italiano e inglês - é dividida em três partes: a primeira consiste num prefácio contendo informações que englobam a gênese e a descrição das fontes utilizadas por Zigante [os problemas observados a respeito dos critérios utilizados pelo autor da edição crítica no que tange à cronologia, catalogação e parentesco entre as fontes abordadas já foram mencionados por mim nos parágrafos anteriores]; a segunda parte é a edição propriamente dita, o texto musical dos *12 Estudos* estabelecido a partir do manuscrito de Arminda Neves d'Almeida e corrigido de acordo com as outras fontes analisadas pelo editor. Esta seção inclui - ao fim - uma segunda versão do *Estudo n. 10* baseada no manuscrito de 1928, onde estão presentes 33 compassos que foram cortados pelo compositor em fontes posteriores [como pode ser observado no manuscrito autógrafo denominado Guimarães II]; a terceira parte do trabalho é composta por comentários críticos detalhados acerca das intervenções editoriais, que incluem informação sobre a localização das mesmas na partitura, as justificativas do editor, algumas lições variantes observadas a partir do texto das outras fontes, entre outras observações.

Um dos méritos da edição crítica de Zigante foi resgatar a notação proporcional³⁰ (Fraga 2007: 9), recurso utilizado por Villa-Lobos nos manuscritos autógrafos, em particular no manuscrito de 1928 [ver figura n. 7], onde tal uso faz-se de forma mais evidenciada. Nesta fonte, o compositor utilizou dimensões diferentes para as notas grafadas, no sentido de hierarquizar as vozes presentes na polifonia. As notas grafadas em corpo maior deveriam sobressair em relação àquelas grafadas em corpo pequeno, numa espécie de sugestão de planos de dinâmica a serem seguidos pelo intérprete. "Esse tipo de notação desprende um enorme impacto psicológico - nos atinge diretamente no nível subliminar" (Fraga 2007: 9), além disso, induz-nos a uma mais imediata [e tácita] compreensão acerca dos níveis hierárquicos das vozes que compõem a polifonia.

³⁰ O uso do termo 'notação proporcional' restringe-se, neste texto, à relação entre as dimensões das notas grafadas e a intensidade dos sons produzidos. Notas grafadas em corpo maior devem ser executadas com maior intensidade do que aquelas grafadas em corpo menor (Fraga 2007: 9).



Figura 7 Exemplo de notação proporcional nos compassos 1, 2 e 3 do Estudo n. 9, de Heitor Villa-Lobos [M28]. Aqui, as notas mais graves são grafadas com dimensão maior do que as notas dos acordes, o que sugere - visualmente - que a melodia principal [nos baixos] deve ser destacada.

A despeito das muitas qualidades dessa edição crítica dos *12 Estudos para Violão*, algumas intervenções de Zigante [que serão identificadas e abordadas detalhadamente mais adiante] são discutíveis e merecem ser problematizadas, contextualizadas e confrontadas não somente com as informações que advêm dos trabalhos de investigação realizados no Brasil [mencionados na seção anterior, neste capítulo], como também com a própria **tradição brasileira de performance** dessas obras, na medida em que tal tradição é assente num *corpus* particular de conhecimentos coletivos - tácitos e explícitos - cuja compreensão pode ser inacessível a quem nunca viveu naquele país. Voltaremos a essa questão da tradição aquando da análise das intervenções editoriais ocorridas no Estudo n. 2, logo adiante.

Para uma rápida identificação das fontes mencionadas neste texto, utilizarei a seguinte nomenclatura:

M28 - Manuscrito de 1928, de propriedade da editora Max Eschig. Corresponde ao *MS-Max Eschig* de Fraga e ao *Ms-1928* de Zigante.

MG1 - Manuscrito oriundo da família Guimarães, com os 12 Estudos copiados a lápis. Corresponde ao *MS Guimarães I* de Fraga e ao *Ms-Gui* de Zigante.

MG2 - Segundo grupo de manuscritos oriundos da família Guimarães, cópia final dos estudos de número 2, 5, 10, 11 [incompleto] e 12. Corresponde ao *MS Guimarães II* de Fraga e ao *Ms-1940c* de Zigante.

MAC - Manuscrito oriundo do acervo do violonista Abel Carlevaro, contendo os estudos 1, 2, 3, 4, 5 e 10. Corresponde ao *MS Carlevaro* [Fraga] e ao *Ms-Car* [Zigante].

M48 - Manuscrito de 1947-48 assinado por Arminda Neves d'Almeida. Base para a edição Max-Eschig. Corresponde ao *Ms-1948e* de Zigante.

EME - Edição Max Eschig, 1953. Corresponde à identificação *ME-1953*, utilizada por Zigante.

EFZ - Edição crítica por Frédéric Zigante.

A nomenclatura aqui proposta apela à concisão e à coerência [todas as fontes são identificadas com códigos de três caracteres, gerados a partir dos nomes mais comumente utilizados pelos outros autores], oferecendo uma rápida diferenciação entre as fontes manuscritas [cuja letra inicial é sempre um 'M'] e as fontes impressas [cuja letra inicial é sempre um 'E']. Com o objetivo de permitir uma clara visualização que coloque em confronto as várias nomenclaturas utilizadas pelos autores que se dedicaram ao estudo dessas fontes, apresento a seguinte tabela, ordenada segundo a data de publicação dos trabalhos, da mais recente à menos recente:

| Pedrassoli | Zigante | Fraga | Meirinhos | Fernández | Paz |
|------------|-----------------|------------------------|-----------|-----------------------------------|-----|
| M28 | <i>Ms-1928</i> | <i>MS Max Eschig</i> | P28 | <i>Eschig MS</i> ou <i>EMS</i> | M28 |
| MG1 | <i>Ms-Gui</i> | <i>MS Guimarães I</i> | FG | <i>Guimarães MS</i> ou <i>GMS</i> | MFG |
| MG2 | <i>Ms-1940c</i> | <i>MS Guimarães II</i> | MA | <i>Guimarães MS</i> ou <i>GMS</i> | MFG |
| MAC | <i>Ms-Car</i> | <i>MS Carlevaro</i> | x | Carlevaro's manuscript | x |
| M48 | <i>Ms-1948e</i> | x | x | x | x |
| EME | <i>ME-1953</i> | versão impressa | ME | Max Eschig edition | EME |
| EFZ | x | x | x | x | x |

Tabela 2 Nomenclaturas utilizadas para as fontes manuscritas e impressas dos 12 Estudos de Heitor Villa-Lobos.

A partir deste momento, todas as fontes mencionadas serão identificadas conforme aparecem na coluna 'Pedrassoli' da tabela acima. Passemos então à análise dos casos específicos:

Estudo n. 1

Compasso 31.3 - A terceira semicólcheia do terceiro tempo [nota mi] aparece em EME como harmônico [figura 8]. Em todas as outras fontes, conforme reconhece o próprio Zigante, este mi claramente não é harmônico [figuras 9 e 10]. O fato é que a realização deste harmônico exige um salto da mão esquerda à sétima posição, o que pode ocasionar uma perturbação ao fluxo rítmico estabelecido desde o início da peça, mesmo que se tenha em conta o *rallentando* indicado no primeiro tempo desse compasso. É um movimento brusco na mão esquerda que tende a ter reflexos na sonoridade, a depender da técnica e da atenção do intérprete para evitar a quebra da regularidade rítmica e até mesmo uma acentuação involuntária. No entanto, a indicação de Villa-Lobos é clara em todas as fontes manuscritas no sentido de realizar esta nota mi na primeira corda solta, sem o efeito do harmônico, o que deixa a mão esquerda estável na mesma posição e permite o fluxo natural entre as notas do arpejo sem que haja riscos desnecessários. Apesar dos indícios que parecem evidenciar o mesmo desejo do compositor em épocas distintas, Zigante preferiu optar por manter a grafia da edição impressa [EME], ou seja, a nota mi aparece em EFZ como um harmônico [figura 11].

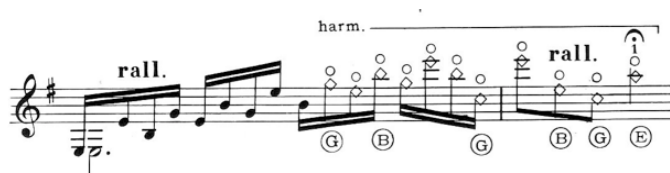


Figura 8 Estudo n. 1 - C.31 - EME



Figura 9 Estudo n. 1 - C.31 - M28

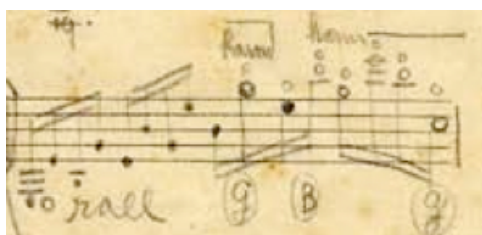


Figura 10 Estudo n. 1 - C.31 - MG1



Figura 11 Estudo n. 1 - C.31 - EFZ

A justificativa apresentada por Zigante baseia-se em duas suposições que se complementam: a primeira é que Villa-Lobos poderia ter feito correções de última hora no momento em que fazia a revisão final das partes a serem enviadas para a edição; a segunda é uma especulação de que Segovia poderia ter sugerido essa modificação, já que, na gravação realizada em 1949 por esse violonista espanhol, ouve-se claramente que os dois últimos tempos do compasso 31 são inteiramente tocados com sons harmônicos (Villa-Lobos 2011: xiii).

Em relação à primeira suposição, parece difícil aceitar que Villa-Lobos tivesse sido tão criterioso a ponto de realizar uma modificação quase que insignificante na emissão de uma única nota no final do Estudo n. 1 e, ao mesmo tempo, tivesse deixado de perceber erros grosseiros como a ausência de um compasso inteiro no Estudo n. 7, tanto na fonte M48 quanto na versão impressa [EME]. Quanto à segunda hipótese, Segovia já havia feito sugestões de modificações num trecho em trilos [compassos 47-53] no Estudo n. 7, cuja execução é bastante exigente do ponto de vista técnico. Em carta a Villa-Lobos [com data de 1º de maio de 1953], Segovia comenta:

Eu não sei se tu te lembras, mas nós mudamos alguma coisa no Estudo n. 7. Em todo caso, se a edição estiver parecida me diga imediatamente e eu te enviarei uma cópia com as mudanças que nós havíamos combinado, na ocasião do nosso encontro em Paris (*apud* Amorim 2009: 138)

A solução de Segovia foi a de substituir os trilos por arpejos. Segovia incorporou essa maneira de tocar em suas performances e criou uma referência que acabou por se converter numa tradição, já que muitos outros intérpretes adotaram, e ainda adotam o recurso aos arpejos em substituição dos trilos. No entanto, Villa-Lobos nunca registrou essa solução alternativa, nem como uma emenda aos manuscritos, tampouco na versão editada. Perguntado em 1957 se aprovava e recomendava a solução técnica de Segovia, Villa-Lobos teria respondido ao violonista e professor Jodacil Damaceno: "O Segovia resolveu dessa forma, você faça como achar mais bonito"³¹ (Amorim 2009: 138).

³¹ Segundo depoimento de Jodacil Damaceno a Humberto Amorim, realizado em fevereiro de 2007.

A despeito dessa tolerância com as soluções alternativas propostas e/ou utilizadas pelos intérpretes no âmbito da performance, o fato é que Villa-Lobos sempre se demonstrou pouco receptivo a incorporar mudanças sugeridas por terceiros em relação à grafia de suas obras para violão, e isso é corroborado pela ausência de comprovação de quaisquer indícios de que este compositor tenha realizado quaisquer modificações nos 12 Estudos a pedido de quaisquer intérpretes. A linha de coerência que une os manuscritos MG1, MG2 e M48 demonstra que não há mudanças significativas de ordem técnica e de execução, apenas alguns detalhes respectivos à notação, o que leva a crer que a hipótese levantada por Zigante - de que Villa-Lobos tivesse modificado a nota mi por sugestão de Segovia - é carente de fundamentação.

Outro detalhe a ser observado é que, na justificativa apresentada por Zigante (2011: xiii), ele usa por três vezes a palavra "correção" ao referir-se à substituição do mi natural por um som harmônico. Tal termo pressupõe, invariavelmente, a existência de um erro anterior, uma falha por corrigir, um equívoco do qual Villa-Lobos tenha se dado conta na última hora e 'corrigido' a tempo de enviar o manuscrito final à editora. Essa argumentação não nos parece aceitável, já que a grafia de Villa-Lobos - neste exemplo em particular - é clara, constante e coerente em todas as fontes manuscritas [basta observar nas figuras 9 e 10 a indicação da nota sol em harmônico, a linha superior que cobre a indicação 'harm.' é interrompida para deixar claro que a próxima nota - mi - **não** é um som harmônico, por isso está grafada em preto e, logo em seguida, uma nova indicação 'harm.' cuja linha superior abrange o restante das notas], de modo a não deixar dúvidas quanto às suas intenções, nem quanto ao fato de a sua escrita estar absolutamente correta, independentemente de aceitarmos ou não a hipótese de ele ter posteriormente mudado de ideia no que tange ao efeito pretendido.

Estudo n. 2

Compassos 26.4 a 27.1 - Este trecho encerra alguma polêmica. A edição Max Eschig traz uma grafia incoerente e de difícil compreensão [figura 12]:



Figura 12 Estudo n. 2 - Cs. 25 a 27 - EME

As notas escritas em losango prescrevem sons harmônicos, mas o que significam as indicações *m.d.*, *pizz. m.g.* e *harm. duples*? O manuscrito pertencente ao violonista Abel Carlevaro [MAC] apresenta o respectivo trecho com maior clareza, incluindo uma explicação do compositor a respeito da realização de um recurso técnico-instrumental único na obra villalobiana. Trata-se de uma forma inusitada de se fazer soar simultaneamente duas notas diferentes na mesma corda, conforme a frase explicativa assinalada pelo asterisco: "pizzicatos simultâneos da mão direita e mão esquerda na mesma corda" [ver figura 13]. As notas superiores [fa#, sol# e la] são produzidas da maneira tradicional, ou seja, pulsadas pelos dedos da mão direita, que é indicada pelas letras '*m d*' [do francês *main droite*]. Já as notas inferiores são produzidas por um tipo de pizzicato que faz vibrar o segmento complementar da corda, isto é, o segmento da corda mi que se situa entre o osso da pestana [no início do braço] e o local onde a corda está presa por um dedo da mão esquerda. Este pizzicato é produzido por um dedo livre da mão esquerda [*main gauche*], sendo indicado pela expressão '*pizz. m.g.*'. As notas resultantes são ré# [afinação aproximada], ré e dó# [figura 12], enquanto que as notas pretendidas por Villa-Lobos são ré#, ré e dó# [figuras 13 e 14].

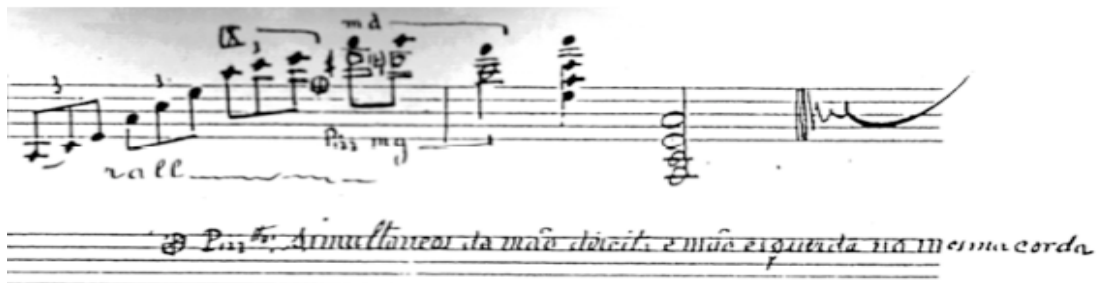


Figura 13 Estudo n. 2, compassos 26 e 27 - MAC (Fraga 2007: 15).

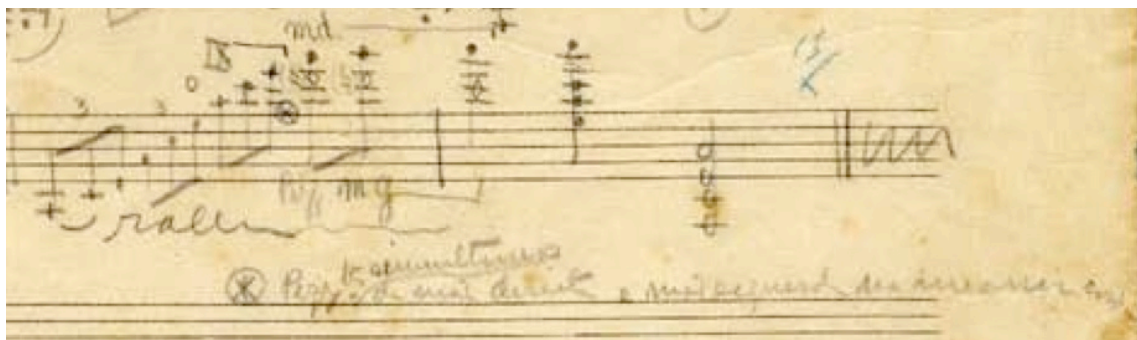


Figura 14 Estudo n. 2, compassos 26 e 27 - MG1.

No manuscrito M28 aparecem essas mesmas lições³², incluindo o asterisco próximo do ré#, que deveria remeter à frase explicativa, porém, esta não está presente. Já o manuscrito MG1 [figura 14] apresenta grafia idêntica ao MAC. Zigante demonstra compreender bem o efeito pretendido por Villa-Lobos no aparato crítico³³ de EFZ, destacando ainda que tal grafia permanece quase inalterada em M48, apenas com o acréscimo do termo '*Harm.*', que ele atribui a uma correção incompleta, provavelmente sugerida por Segovia³⁴. Para Zigante, Villa-Lobos teria substituído o pizzicato original pelos harmônicos duplos e, neste caso, o ré# passaria a ser ré, dada a impossibilidade de realização da primeira situação. Ainda segundo o editor, as informações estariam superpostas por consequência de uma revisão mal feita.

O fato é que o autor da edição crítica optou por descartar o efeito sonoro idealizado por Villa-Lobos em favor de uma solução mais afinada e mais tradicional [figura 14b].

Acreditamos que Villa-Lobos tenha minorado a questão da afinação em favor do compromisso com a modernidade e o ineditismo que vêm representados - no Estudo n. 2 - por essa inovação técnica. No entanto, a afinação imprecisa e o timbre inusitado do 'pizzicato de mão esquerda' criado por Villa-Lobos para o final do Estudo n. 2 podem ter incomodado os ouvidos do editor franco-italiano. O provável desconforto de Zigante pode ser explicado pela estranheza do editor em relação à cultura e às tradições musicais brasileiras, em especial naquilo que se refere ao contexto específico dos anos 20 do século passado [quando foram compostos os 12 Estudos]. Esse período histórico foi caracterizado pela afirmação de uma

³² Lição: termo oriundo da crítica textual [cujos fundamentos teóricos embasam as edições críticas em música] que significa um "conteúdo de um lugar do texto em qualquer um de seus testemunhos [...]. Os conceitos de lição e variante são relativos e válidos somente quando se compara um manuscrito com outros. Uma variante existe na medida em que difere da lição de outro manuscrito", segundo o Glossário de Crítica Textual da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm>). Mais particularmente num manuscrito musical, uma lição pode ser uma nota ou quaisquer signos gráficos, tomados isoladamente ou em conjunto.

³³ Outro termo oriundo da crítica textual, o aparato crítico é parte essencial de uma edição crítica, onde estão elencadas e justificadas todas as intervenções realizadas no texto original pelo editor, para que qualquer estudioso possa verificar aquilo que constava do texto original antes da intervenção editorial. "No aparato são ainda registadas todas as variantes, ainda que se trate de lições singulares [...] bem como] as conjecturas de editores precedentes ou as lições divergentes adoptadas noutras edições críticas" (*op. cit.*).

³⁴ Zigante não apresenta argumentos ou referências que possam fundamentar essas alegadas sugestões de Segovia. Apesar disso, o editor recorre muitas vezes a esse discurso [como o fez no caso do Estudo n. 1] para justificar algumas de suas escolhas. São meras especulações. Sabemos que Segovia sugeriu modificações no Estudo n. 7 [e que não foram atendidas por Villa-Lobos], conforme está documentado por carta já mencionada anteriormente, no entanto, não há provas documentais nem indícios de que Segovia tivesse sugerido outras modificações nos 12 Estudos.

identidade musical nacional [brasileira] pelas vias do movimento modernista nas artes que, de certa forma, representou uma reação de libertação em relação aos paradigmas estéticos estabelecidos pela tradição europeia. É o que se pode absorver a partir das palavras de Mário de Andrade sobre o 'antes e depois' do modernismo, em conferência realizada em 1942.

Talvez seja o atual o primeiro movimento de **independência** [grifo meu] da Inteligência [sic] brasileira que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de Villa-Lobos [ou seja, Andrade se refere ao período anterior ao modernismo], o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se) nos campos da criação estética. **Não só importávamos técnicas e estéticas, como só importávamos depois de certa estabilização na Europa** [grifo meu], e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social (*apud* Contier 2013: 117).

Se tivesse Zigante mais familiaridade com esse contexto de engajamento aos ideais modernistas e nacionalistas - e a consequente repulsa à tradição europeia - que caracterizaram boa parte da produção musical de Villa-Lobos nos anos 20, talvez pudesse compreender que a questão da afinação - no trecho mencionado do Estudo n. 2 - é menos relevante quando comparada às inovações técnica e sonora advindas dos pizzicatos duplos. Tais inovações trazem algum ímpeto modernista a uma peça que costuma ser considerada das mais 'tradicionais' entre os 12 Estudos. Pereira (1984: 33) chega a afirmar que o Estudo n. 2 "rompe com a proposta revolucionária da técnica de composição para violão, uma constante em todos os outros estudos" ao utilizar-se de "velhos clichês do classicismo violonístico" (*ibid.*). Esse mesmo autor afirma que "a única curiosidade, do ponto de vista da pesquisa do compositor com relação ao instrumento [...] está localizada no último tempo do penúltimo compasso e no último compasso" (Pereira 1984: 34), precisamente o trecho em pizzicatos duplos que Zigante excluiu de EFZ em favor dos 'tradicionais' harmônicos.

É nesse ponto que os conhecimentos tácitos coletivos (Collins 2010: 125) - que identificam um indivíduo como participante de uma coletividade, com seus valores e tradições próprias - podem ajudar a explicar o conflito de perspectivas entre compositor e editor naquilo que tange à avaliação da sonoridade resultante do efeito grafado no final do Estudo n. 2. Se, para

Zigante, o efeito de pizzicatos duplos apresenta "sonoridade débil e afinação incerta" (Villa-Lobos 2011: xiv), tal julgamento tem como base conteúdos assentes em conhecimentos coletivos [tácitos e explícitos], no sentido em que estes revelam os valores e juízos estéticos - advindos da tradição musical europeia - que lhe serviram como parâmetro de avaliação. Trata-se de diferenças culturais [nem sempre acessíveis à consciência] que sugerem que certos valores sejam mais importantes para uma coletividade do que para outra.

Essa perspectiva não descarta a análise de aspectos puramente individuais - como, por exemplo, conhecimentos tácitos somáticos [presentes de forma intensa na performance] - como fatores de possível influência na decisão editorial de Zigante. No entanto, refletir acerca das tradições musicais como parte de um corpo de conhecimentos tácitos coletivos pode ser útil para compreender em que medida um efeito sonoro criado num determinado contexto cultural pode ser percebido como inadequado [ou até mesmo errado] em outro, a ponto de justificar sua substituição. Essa é uma das formas possíveis de se tentar compreender as motivações de Zigante para a intervenção editorial que estamos a discutir.

Um detalhe também curioso é que a solução apresentada por Zigante exige a utilização de harmônicos artificiais, recurso técnico jamais utilizado em nenhuma das peças para violão [cujas partituras estão localizadas] compostas por Villa-Lobos.

Outro fator a ser considerado tem a ver com a harmonia. A versão constante nos manuscritos é bem mais rica harmonicamente que a versão apresentada em EFZ, por conta da presença do cromatismo ré#, ré e do# na segunda voz.

Parece evidente que tenha havido uma perda significativa de conteúdos naquilo que tange à criatividade e à inovação implementadas por Villa-Lobos nos compassos finais de seu Estudo n. 2, por conta da decisão de Zigante de descartar um dos efeitos mais originais criados pelo compositor brasileiro para, em seu lugar, oferecer uma solução editorial improvável e pouco idiomática, baseada não só em suposições mas, principalmente, numa premissa altamente duvidosa: considerar equívocas todas as lições coincidentes em M48 e todas as outras fontes manuscritas [conforme foi demonstrado nos parágrafos anteriores] e, ao mesmo tempo, considerar correta a única lição discordante que aparece em M48, a saber, a expressão '*Harm.*' (Villa-Lobos 2011: xiv). Foi justamente essa indicação ambígua que aparece somente em M48

quanto em EME, todas as lições relativas ao efeito original, quando poderia simplesmente tê-las eliminado, se assim o desejasse.

Essas duas hipóteses podem esboçar uma resposta aceitável à questão acima colocada. Contudo, nenhuma delas justifica a intervenção editorial adotada por Zigante, que parece flagrantemente equívoca.

Estudo n. 4

Compasso 8.3 - Nos manuscritos M28, MG1 [figura 15] e MAC, o acorde que aparece no terceiro tempo do compasso oito é composto pelas notas lá [no baixo], mi bemol, sol natural e ré. Já no manuscrito M48, bem como na edição EME [figura 16], esse acorde vem grafado da seguinte maneira: lá, mi natural, sol sustenido e ré. Na edição crítica, Zigante repete as mesmas lições de M48 e EME, por acreditar que Villa-Lobos tenha modificado este trecho, já que M48, a despeito de alguns erros, representa o último desejo do compositor antes da edição de 1953. Faz todo o sentido a opção do editor, se assumirmos que o trecho em questão está grafado corretamente em M48. Porém, um pequeno detalhe nesse manuscrito pode ser o indício de que houve um erro na cópia de M48, que sabemos ter sido realizada por Arminda Neves d'Almeida. Zigante diz que, neste manuscrito, o quarto tempo do compasso 8 apresenta um sinal de "bequadro junto ao mi e sustenido junto ao fá, **aparentemente sem motivo**³⁵ [grifo meu][tradução minha]" (Villa-Lobos 2011: xvi) [figura 17]. Se considerarmos que todos os outros manuscritos apresentam estes mesmos sinais respectivamente no mesmo local, talvez cheguemos à conclusão de que os sinais bequadro e sustenido estão também em M48 não sem motivo aparente, mas, pelo contrário, por um motivo bastante óbvio.

Nas fontes M28, MG1 e MAC, o bequadro está ali para anular o bemol da nota mi [do acorde anterior] e o sustenido aparece como um sinal de prevenção, já que sua presença é desnecessária, mas serve para dar mais clareza a um trecho que apresenta muitos sinais de alteração. A conclusão mais lógica é a de que Arminda Neves d'Almeida esqueceu-se de grafar as alterações no terceiro tempo do compasso 8 [o bemol da nota mi e o bequadro da nota sol], mas não deixou de grafar corretamente as alterações no quarto tempo, que anulariam o efeito das alterações anteriores, não grafadas.

³⁵ Texto original: Bequadro accanto al *mi* e diesis accanto al *fá*, apparentemente privi di motivazione.

Se Zigante tivesse refletido atentamente em relação àquilo que observou, ou seja, a aparente falta de motivos para as alterações encontradas em M48, certamente teria chegado à mesma conclusão apresentada aqui, a saber, a de que houve erro na cópia. A aceitação dessa conclusão implicaria eleger a opção contrária à escolhida para a edição crítica, ou seja, o editor franco-italiano deveria ter optado pela grafia coincidente nos manuscritos M28, MG1 e MAC.



Figura 15 Estudo n. 4, compasso 8 - MG1



Figura 16 Estudo n. 4, compasso 8 - EME



Figura 17 Estudo n. 4, compasso 8 - M48 (Villa-Lobos 2011: xvi)

Compasso 15.1 - A questão aqui é a falta de traços de repetição em EME [ver figura 18], os quais transformariam a semínima [acorde no primeiro tempo do compasso] em quatro semicolcheias, conforme o padrão estabelecido pelo compositor desde o início deste estudo de acordes repetidos. Este acorde é escrito explicitamente em quatro semicolcheias em M28 [ver figura 19], porém, nos manuscritos MG1 [figura 20] e M48 ele aparece grafado de forma abreviada, com uma semínima cortada por dois traços de modo a indicar a repetição em quatro semicolcheias. Todas as fontes manuscritas, segundo admite Zigante, indicam a repetição do acorde em quatro semicolcheias. No entanto, mais uma vez este editor preferiu manter em EFZ o erro evidente da edição Max Eschig, apostando na suposição³⁶ de que Villa-Lobos tivesse feito correções antes da publicação.

³⁶ Utilizo o termo 'suposição' com a devida responsabilidade, já que Zigante não apresentou qualquer comprovação nem mesmo algum mero indício de que Villa-Lobos tivesse **realmente** feito alguma correção.

Se assim fosse, não deveriam estar essas correções indicadas na fonte que serviu de base à edição [M48], na forma de emendas ou rasuras? Mesmo que a editora Max Eschig tenha enviado uma prova ao compositor para fins de revisão [e nesse caso as correções não apareceriam no manuscrito], parece ser muito improvável que Villa-Lobos tenha tido o desejo de realizar uma modificação de última hora num trecho sobre o qual já havia manifestado sua intenção desde 1928, intenção essa que permaneceu constante por cerca de duas décadas e que está expressa em todas as fontes manuscritas conhecidas. Por que Zigante leva em consideração uma hipótese tão improvável como essa e, ao mesmo tempo, deixa de considerar aquilo que parece óbvio?

O que parece óbvio, no caso, é a probabilidade de ter havido um erro humano, uma pequena falha da pessoa responsável pela gravação dos caracteres impressos, que provavelmente esqueceu-se de gravar dois minúsculos traços na haste da semínima que representa o acorde. Um erro gráfico quase insignificante em EME [mas que traz uma consequência significativa no que se refere ao efeito musical] que passou despercebido por cerca de 40 anos, até o reaparecimento dos manuscritos dos 12 Estudos nos anos noventa.

Em direção contrária às evidências e ao bom senso, Zigante justifica sua escolha dizendo que uma fermata junto à indicação agógica "*Meno*", em EME, reforçaria a tese da intencionalidade em relação à modificação da escrita desse acorde (Villa-Lobos 2011: xvi), ou seja, que isso não teria sido um mero acidente e que, por conseguinte, a opção do editor iria de encontro à suposta intenção de Villa-Lobos pela não repetição do acorde. Porém, há algo de muito intrigante na argumentação de Zigante: primeiramente, porque não há fermata alguma neste trecho publicado pela edição francesa [conforme observamos na figura 18] e nem em qualquer outra fonte manuscrita. De que fermata fala o editor? Poderia Zigante ter baseado sua argumentação numa outra versão impressa dos 12 Estudos?

Talvez sim. Em 1990, a editora Max Eschig autorizou a publicação de uma nova edição das obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos, incluindo os 12 Estudos, com o propósito de trazer correções aos erros mais evidentes da versão impressa em 1953. A revisão ficou a cargo do violonista Frederick Noad (1990) que fixou em partitura algumas soluções fundamentadas mais na tradição da performance do que em estudos comparativos entre as fontes. De acordo

com Fraga (2007: 7), essa publicação consiste numa compilação de "soluções propostas por intérpretes ao longo dos anos, sem fundamento acadêmico".

No prefácio a essa nova edição, Noad (1990: 7) declara ter-se baseado num artigo escrito por Brian Hodel para a *Guitar Review* (1988), onde está incluída uma lista contendo alguns dos erros mais evidentes da edição Eschig quanto às obras para violão solo de Villa-Lobos. O artigo de Hodel, por sua vez, fundamenta-se em informações advindas das famosas *masterclasses* que o violonista uruguaio Abel Carlevaro (1988) acabou por transformar em livro. Lembro aqui que Carlevaro, enquanto possuidor de manuscritos oferecidos a ele pelo próprio Villa-Lobos, sabia da existência de inúmeros erros na edição impressa.

Feita a contextualização da edição de 1990 por Frederick Noad, podemos retomar a questão da fermata mencionada por Zigante. Se tal fermata estivesse presente no respectivo trecho musical [compasso 15, ao lado da expressão *Meno*] contido na nova edição de 1990, poder-se-ia considerar a hipótese aventada por Zigante, de que o acorde inicial fosse mesmo uma semínima e não quatro semicolcheias em escrita abreviada. O exame dessa edição, no entanto, mostra que não há fermata alguma no local indicado por Zigante. Sendo assim, a informação fornecida por esse editor permanece aparentemente contraditória e carente de sentido.

Em segundo lugar, mesmo se admitirmos a existência de uma fermata - em alguma fonte por nós desconhecida - e, mais ainda, que essa fermata fosse tão relevante a ponto de ter sido ela a principal justificativa apresentada pelo editor para a sua opção de descartar a repetição do acorde, caberia então perguntar a ele por que motivos tal fermata não aparece em sua edição crítica [figura 21].



Figura 18 Estudo n. 4, compasso 15 - EME



Figura 19 Estudo n. 4, compasso 15 - M28

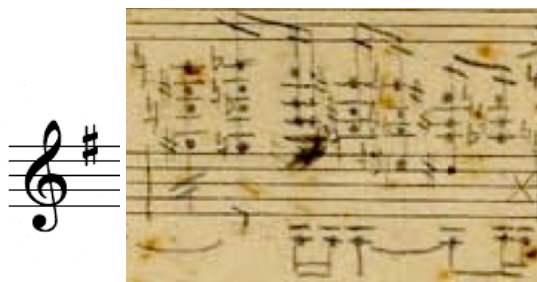


Figura 20 Estudo n. 4, compasso 15 - MG1

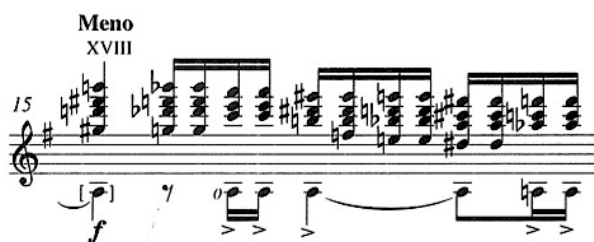


Figura 21 Estudo n. 4, compasso 15 - EFZ

Compassos 17 e 18 - A fonte impressa EME, bem como os manuscritos MG1 e M48 [base para EME] apresentam um ré natural no segundo tempo dos compassos 17 e 18 [figura 22]. Não há erros evidentes nesta passagem. No entanto, Zigante preferiu editar o trecho correspondente aos compassos 17 e 22 utilizando-se do texto musical do manuscrito M28, que traz uma escritura diferente em muitos aspectos [como articulação e acentuação] e apresenta um ré bemol no lugar do ré natural [figura 23]. A justificativa do editor é que M28 apresenta uma maior riqueza tanto em relação aos detalhes quanto à grafia escolhida pelo compositor (Villa-Lobos 2011: xvi).



Fig. 22 Estudo n. 4, c. 17 - EME [idem MG1 e M48]

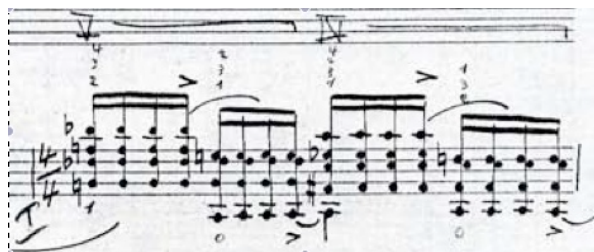


Fig. 23 Estudo n. 4, c. 17 - M28 [idem EFZ]

Há um grande problema nessa decisão. E para melhor compreendê-lo, é necessário tecer algumas considerações. Em primeiro lugar, as duas versões [M28 e M48] são válidas, mas pertencem a momentos históricos diferentes e representam concepções distintas do compositor para a mesma obra. O problema não existiria se Zigante tivesse realizado uma segunda edição crítica dos 12 Estudos tomando como base o manuscrito de 1928, assim como fez isoladamente com o Estudo n. 10, que é apresentado em duas versões: uma delas baseada em M48 e a outra realizada a partir do manuscrito M28. Mas isso não ocorreu. Ele optou por

eleger o mesmo manuscrito que serviu de base à edição de 1953, ou seja, o manuscrito M48 copiado por Arminda Neves d'Almeida.

Dessa maneira, seria de se esperar que o editor tivesse utilizado a integralidade dessa fonte manuscrita como base para a sua edição [com a exceção óbvia das lições equivocadas que devem sempre ser substituídas por lições corretas, e estas, por sua vez, são deduzidas através do confronto com as outras fontes disponíveis], já que reconheceu nela um conjunto de características que tornam-na representativa do último desejo do compositor em relação ao texto musical dos 12 Estudos, ainda que não seja M48 um manuscrito autógrafo. "Acrescente-se ainda que o objetivo maior de uma edição crítica consiste em restituir um texto, tanto quanto possível, à sua forma genuína" (Azevedo Filho 2006: 18), forma essa que não pode ser alcançada se o editor decide escolher trechos alternadamente entre fontes distintas baseando-se em critérios pessoais de julgamento de valor, como foi o caso da justificativa apresentada por Zigante, em sua avaliação individual sobre a alegada riqueza de detalhes da escrita do respectivo trecho em M28.

Em outras palavras: uma vez estabelecida a fonte que servirá de base à edição crítica, a consulta às outras fontes dá-se no sentido estrito de trazer soluções plausíveis para os erros e incoerências do manuscrito eleito como base, "pois não se emenda o que não for comprovadamente erro" (Azevedo Filho 2006: 16). A constituição final do texto editado não deve ser, portanto, a consequência de um amplo leque de possibilidades alternativas de escolhas editoriais, no sentido de criar uma edição pretensamente 'ideal', resultante da combinação dos 'melhores trechos' [segundo critérios quais e de quem?] de cada manuscrito.

Se a base da edição Max Eschig é o manuscrito de 1948, Zigante deveria ter-se limitado a propor correções para os erros ali evidentes, de modo a evitar o hibridismo resultante da mescla de fontes essencialmente diferentes, pois tal equívoco metodológico acaba por criar um texto musical que nunca existiu. Está claro que Villa-Lobos modificou suas intenções em relação ao manuscrito antigo e, tendo expressado sua vontade mais recente nas fontes posteriores, em particular no manuscrito M48, tal desejo deveria ter sido respeitado pelo editor.

Estudo n. 5

Uma pequena introdução analítica sobre essa peça faz-se oportuna como contextualização do problema editorial que apresento mais adiante. Sendo a textura do Estudo n. 5 eminentemente contrapontística, toda sua primeira seção é desenvolvida através do diálogo de duas vozes extremas, uma no agudo e outra no grave, entremeadas por uma voz intermediária que realiza uma frase em ostinato de terças melódicas 'sol-si', 'fa-la', 'mi-sol', 'fa-la' [figura 24].

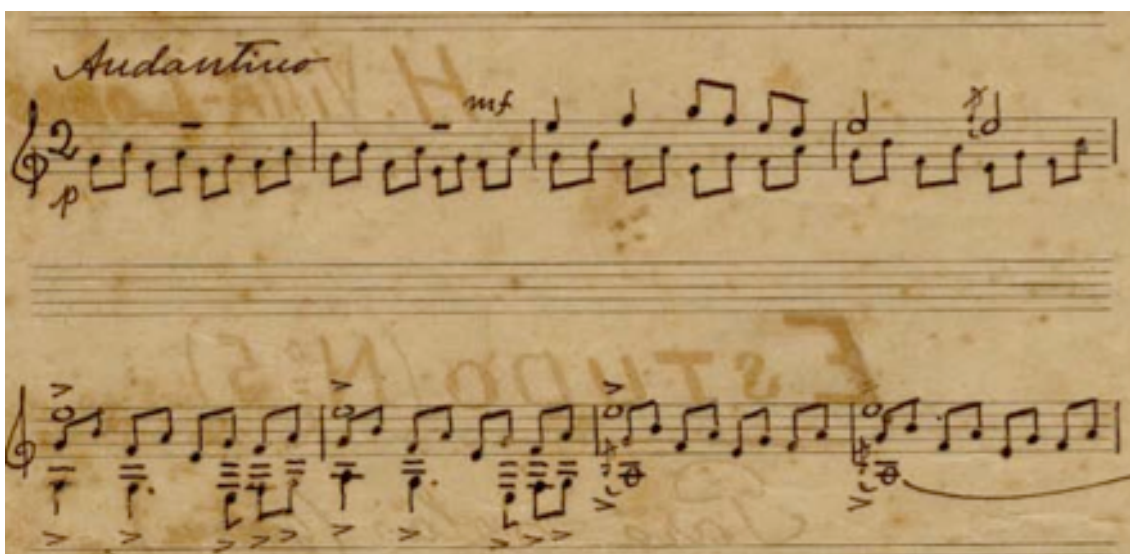


Figura 24 Estudo n. 5, compassos 1 a 8 - MG2

A peça tem início justamente com esse ostinato, que permanece constante à medida em que entram alternadamente as outras vozes. Nos dezesseis compassos iniciais, apenas o compasso n.10 apresenta uma pequena variação em algumas fontes:

Compasso 10.1 - Zigante informa que a segunda colcheia deste compasso é uma nota si nos manuscritos MG1 e MAC, enquanto que em todas as outras fontes, essa nota é um mi (Villa-Lobos 2011: xvii). Em seguida, o editor complementa a informação dizendo que o manuscrito MG1 apresenta, ao mesmo tempo, um si e um mi (*ibid.*). Zigante dá a seguinte explicação para a presença do bicorde si-mi no manuscrito 'Guimarães': "O mi é provavelmente uma mancha trocada por um mi por todos os copistas (à exceção daquele do Ms-Car [MAC])" (*ibid.*)

[tradução minha]³⁷. A partir dessa conclusão, o editor optou pela nota si e fixou-a em EFZ. No entanto, a justificativa apresentada referente à hipótese da mancha possui muitas fragilidades que serão agora expostas e problematizadas sob diversas perspectivas analíticas.

Antes de tecer qualquer comentário, façamos uma observação atenta do compasso 10 do Estudo n. 5, tal como ele aparece no manuscrito MG1 [figura n. 25]:

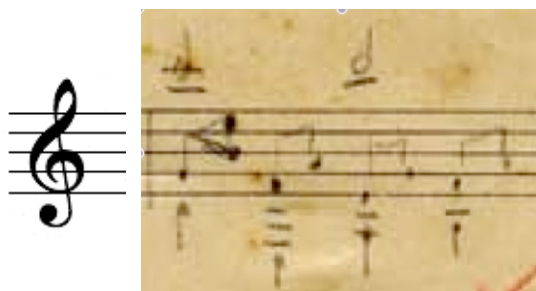


Figura 25 Estudo n. 5, compasso 10 - MG1

A primeira consideração a ser feita é de ordem puramente gráfica. As duas hipóteses possíveis são: a) o mi é uma mancha, a nota correta é si [como defende Zigante]; b) a nota correta é mi, o si foi escrito por engano induzido pela grafia dos compassos anteriores.

Em relação à primeira hipótese, uma simples observação visual é suficiente para se constatar que o mi não parece uma mancha. O formato ovalado, quase circular, seguindo o mesmo padrão da cabeça das outras notas, a coloração coerente com a tonalidade grafite da escrita a lápis, bem como a pressão exercida no papel, compatível com a nota subsequente [fá] e compatível com o fato de que este mi parece ligeiramente reforçado em relação ao si, de forma a demonstrar graficamente que o mi é uma correção proposital, são indícios que tornam improvável a hipótese da mancha. Mas esse ainda não é o argumento mais forte.

Observando novamente a figura 25, percebe-se a presença de duas barras de ligação entre as duas primeiras colcheias. Uma delas liga as notas sol e si, e está grafada com uma pressão baixa, compatível com as outras colcheias da voz em ostinato. A outra barra, no entanto, está

³⁷ Texto original: Il *mi* è probabilmente una macchia scambiata per un *mi* da tutti i copisti (ad eccezione di quello di Ms-Car).

inclinada de forma menos usual e liga as notas sol e mi, parecendo grafada com pressão maior e levemente rasurada, como se o compositor tivesse tentado passar o lápis por duas vezes numa linha reta, mas sem conseguir uma perfeita sobreposição. A hipótese da mancha até poderia explicar a nota mi, isoladamente. Mas, se este mi fosse, de fato, uma mancha, como explicar a barra de ligação inclinada?

Um reforço à tese da intencionalidade da nota mi em substituição ao si vem com o manuscrito MG2, se aceitarmos o parentesco direto entre as fontes MG1 e MG2, conforme afirmam autores como Fraga, Paz e Fernández (*op. cit.*). É muito provável, aliás, que MG2 seja uma cópia final de MG1, feita pelo próprio Villa-Lobos. Curiosamente, o compositor cometeu quase o mesmo engano ao escrever acidentalmente a cabeça da nota si, mas, provavelmente deu-se conta do equívoco a tempo de não prosseguir com a grafia da haste nem da barra de ligação equivocada entre as notas sol e si. Pôde, então, fazer em MG2 uma correção mais limpa, ao adicionar o mi com sua respectiva haste e grafar a barra de ligação inclinada [entre as notas sol e mi] de modo a cobrir parcialmente a cabeça da nota si, escrita por descuido [figura 26].

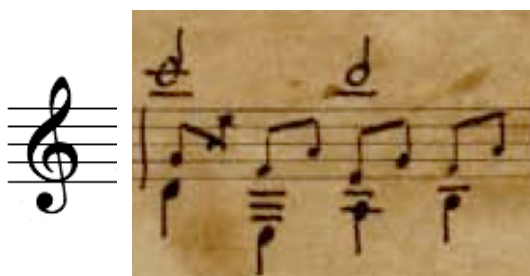


Figura 26 Estudo n. 5, compasso 10 - MG2

A análise por confronto dos aspectos gráficos contidos nas fontes manuscritas MG1 e MG2 aponta claramente para a nota mi como resultado de uma escolha consciente e deliberada por parte do compositor. Há, no entanto, outros aspectos a considerar como, por exemplo, a questão da gênese e cronologia das fontes primárias utilizadas na edição crítica.

Voltemos então à suposição apresentada por Zigante, a de que a nota mi seria uma mancha trocada por um mi por quase todos os copistas. Tal especulação parte do pressuposto que o

manuscrito MG1 teria sido o primeiro a ser realizado por Villa-Lobos [e Zigante afirma isso textualmente no prefácio de sua edição crítica (Villa-Lobos 2011: XII)], sendo a mancha transmitida como uma lição equivocada aos manuscritos posteriores. Fraga (2007: 8), no entanto, afirma que M28 antecede em data a todos os outros, o que parece lógico, devido às inúmeras diferenças que guarda em relação às outras fontes.

De modo geral, é possível afirmar que M28 é uma fonte primária ímpar naquilo que diz respeito ao texto musical, enquanto que MG1, MG2, M48 e EME são aparentados entre si por seguirem uma mesma linha de coerência e constância. Desta maneira, parece ilógico e até mesmo absurdo aceitar a assertiva categórica de Zigante, para quem o manuscrito M28 "trata-se **certamente** [grifo meu] de uma cópia final elaborada a partir do manuscrito Ms-Gui [MG1]..." (Villa-Lobos 2011: XVII) [tradução minha]³⁸.

Como pode o editor ter tamanha certeza sem ao menos apresentar um único fundamento para tal? Como poderia ser M28 uma cópia de MG1 se o texto musical de ambos os manuscritos apresenta diversas diferenças substanciais, tanto na nomenclatura dos andamentos, como nos signos de dinâmica, agógica, articulação, expressões e, muitas vezes, com notas diferentes, além de trechos inteiros subtraídos [como no Estudo n. 11]? Enfim, há todo um conjunto de variantes entre M28 e MG1 que demonstram nitidamente que um não pode ser cópia do outro, ainda mais quando sabemos que MG2 e M48 são cópias de MG1 em momentos históricos diferentes, havendo certo consenso entre os autores quanto a isso.

É ilógico acreditar que Villa-Lobos tivesse feito primeiro o manuscrito MG1, e depois tivesse realizado a partir dele uma cópia bem acabada adicionando uma série de modificações [M28] para, posteriormente, voltar atrás e grafar uma outra cópia bem acabada [MG2] abrindo mão, no entanto, das modificações adicionadas na cópia imediatamente anterior, resgatando assim o texto do primeiro manuscrito. É justamente essa cronologia titubeante, cheia de idas e voltas, carente de sentido e, principalmente, carente de fundamentos que a justifiquem de forma plausível que Zigante tenta nos impor em sua edição crítica. Já foi apontado aqui um outro provável equívoco do editor quanto à cronologia das fontes, quando abordou-se o manuscrito MG2, nomeado incorretamente por Zigante como *Ms-1940c*. Falhas são aceitáveis e compreensíveis em qualquer realização humana, porém, não é aceitável que meras

³⁸ Texto original: Si tratta certamente della bella copia elaborata da Ms-Gui [...].

especulações sejam transmitidas com ares de certeza factual sem que haja quaisquer fundamentos sólidos a embasá-las.

A primazia cronológica de M28 é reforçada ainda por dois fatores: 1) Na última página de M28 consta a informação '*Paris, 1928*' seguida da assinatura de Villa-Lobos, enquanto que MG1 não está assinado, mas tem a data de composição de cada estudo fixada em 1929; 2) Em M28 não aparece a dedicatória à Andrés Segovia, presente em outras fontes como MG2 [cópia de MG1] e M48, o que sugere que M28 seja anterior à decisão do compositor de dedicar essas peças ao violonista espanhol.

Se o conjunto de argumentos aqui apresentados - em diálogo com os autores que se debruçaram sobre a questão das fontes primárias manuscritas dos 12 Estudos de Villa-Lobos - é suficientemente crível para se estabelecer a sequência cronológica ascendente M28, MG1, MG2, M48 e EME³⁹ como sendo provavelmente correta, então, podemos retomar a análise do caso específico do compasso 10 do Estudo n. 5, ou seja, se a nota que se encontra na segunda colcheia do primeiro tempo é um si ou um mi. Assumindo que M28 é o manuscrito mais antigo, examinemos o que está ali exposto [figura 27]:



Figura 27 Estudo n. 5, compasso 10 - M28

³⁹ Não aparece, propositalmente, nesta lista o manuscrito MAC, por ser ele fruto do trabalho de um copista desconhecido, e por não pertencer a essa linhagem que pode ser definida pelo critério de proximidade ao compositor. M28, MG1 e MG2 são manuscritos autógrafos. M48 [base para EME] foi copiado pela segunda mulher de Villa-Lobos, na casa do compositor [Rio de Janeiro] e provavelmente num hotel [New York], presumivelmente sob a supervisão do mesmo.

Não parece haver dúvidas de que Villa-Lobos exprimiu claramente seu desejo ao escolher a nota mi, sendo que esta opção foi transmitida para as fontes posteriores [com a exceção do manuscrito MAC, que não é autógrafo]. Como o mi representa uma quebra na regularidade do ostinato [nos nove primeiros compassos a nota é si], houve um engano na escrita de MG1 e MG2, onde o si também aparece, porém, grafado inadequadamente. O engano foi emendado pelo compositor, de forma rasurada em MG1 e de forma mais limpa em MG2.

A partir da análise tecida sob várias perspectivas, fundamentadas pela credibilidade factual das investigações aqui mencionadas, permite-se afirmar que Frédéric Zigante, enquanto editor, equivocou-se ao optar pela nota si em substituição à nota mi, como se observa na reprodução do compasso 10 em EFZ [figura 28].



Figura 28 Estudo n. 5, compasso 10 - EFZ

Um último questionamento ainda persiste: por qual motivo Villa-Lobos escreveu uma frase de oito notas que se repete por dezesseis vezes para, em apenas uma delas, trocar uma única nota?

A explicação mais provável vem da harmonia. A nota melódica dó faria um intervalo de nona menor com o si do ostinato e, juntamente com as notas ré [no baixo] e sol [voz intermediária] resultariam num acorde invertido de sol maior com uma quarta adicional a soar na região aguda. É um tipo de dissonância rara no contexto da obra violonística de Villa-Lobos. De certo que o compositor apreciava as dissonâncias e usava-as como recurso expressivo. Também é certo que a presença de intervalos de nona menor ou segunda menor em sua obra é bastante comum. No entanto, esses intervalos costumam ocorrer, por exemplo, entre a tônica e a nona menor de um acorde dominante [como nos compassos 18 a 20 do Estudo n. 2], entre a nona e a terça menor de um acorde menor [como o acorde de lá menor com nona

no compasso 11.4 do Estudo n. 9], entre a sétima maior e a tônica de um acorde [inúmeros exemplos de acordes com sétima maior são encontrados em obras de Villa-Lobos] e em outros casos esparsos.

Em contrapartida, a sonoridade resultante da junção do dó agudo [a quarta do acorde] causando um intervalo dissonante de nona menor com o si [a terça do acorde] e mais o sol [fundamental] e o ré [a quinta do acorde, no baixo] - levando-se em conta de que não se trata de um acorde de passagem num momento rítmico fraco, mas sim, do ponto de culminância da segunda frase melódica da voz aguda - deve ter desagradado o compositor. Ao substituir a nota si pela nota mi, Villa-Lobos atenuou a dissonância (Yates 1997: 12) ao transformar um acorde de sol maior invertido com quarta adicional no agudo por uma simples tríade invertida de dó maior com a nona no baixo, ou seja, um acorde formado pelas notas ré [nona], sol [quinta], mi [terça] e dó [fundamental].

Compasso 65 - O último compasso do Estudo n. 5 é um acorde de dó com sétima maior, sendo que o baixo é um som natural e as notas do acorde são sons harmônicos que correspondem às notas sol, si e mi, embora estejam grafadas em forma de losango as notas dó, mi e lá [uma explicação sobre o sistema particular de notação de harmônicos utilizado por Villa-Lobos virá logo adiante]. Como todas as fontes manuscritas evidenciam uma concordância quanto à grafia desse acorde, Zigante reproduziu-a com fidelidade em EFZ [figura 29], porém, adicionando às vozes grave e aguda - entre parênteses - dois indicadores de dinâmica desnecessários, já que o acento grafado originalmente pelo compositor já sugere que o baixo sobressaia ao acorde.

Cabe perguntar: Por que, numa edição crítica, adicionar preferências pessoais na forma de sugestões editoriais de dois planos dinâmicos diferentes para um único acorde, quando o próprio compositor não os indicou? Por que tentar 'melhorar' algo que não necessita de melhorias?

Ao mesmo tempo em que o editor se distrai com detalhes tão pouco efetivos quanto inoportunos, acaba por deixar de observar um dado que é, de fato, relevante: a edição de 1953 traz uma lição variante para o acorde final do Estudo n. 5, no caso, uma nota dó que não é um som harmônico [figura 30]. A sonoridade resultante dessa variação é harmonicamente

compatível, sendo que há uma duplicação da fundamental [dó] e a supressão da quinta [sol]. A técnica utilizada para se fazer soar conjuntamente o dó da terceira corda [não harmônico] e as notas si e mi [sons harmônicos] não é ortodoxa, mas não representa grande dificuldade. O acorde tal como vem grafado em EME é factível e aceitável sob a perspectiva de seu efeito sonoro. No entanto, a grafia variante trata-se certamente de um erro de impressão por parte da editora francesa, já que os três círculos colocados acima do mesmo corroboram que as três notas agudas são sons harmônicos e não apenas duas delas. Nesse sentido, a lição apresentada por Zigante em EFZ está correta, mas isso não invalida a crítica principal, que vem fundamentada no fato de que o editor deixou de mencionar essa variante importante [mesmo sendo ela fruto de uma incorreção] na seção de comentários críticos da edição pela qual ele é o responsável.

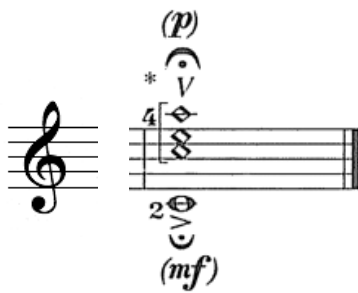


Figura 29 Estudo n. 5, compasso 65 - EFZ



Figura 30 Estudo n. 5, compasso 65 - EME

Sobre a grafia dos sons harmônicos

É pertinente retomar agora a questão deixada em aberto nos parágrafos anteriores, nomeadamente, a explicação do sistema particular de notação de sons harmônicos utilizado por Heitor Villa-Lobos. Primeiramente é preciso esclarecer que a grafia do compositor brasileiro abrange apenas os harmônicos naturais, já que, curiosamente, não há exemplos de utilização de harmônicos artificiais em toda sua obra para violão solo.

Harmônicos naturais são aqueles produzidos em determinados pontos de uma corda solta. Os harmônicos artificiais, também chamados harmônicos oitavados, são produzidos a partir de notas pisadas por dedos da mão esquerda. Acusticamente são idênticos (Barceló 1995: 60),

mas a técnica utilizada para produzir o som harmônico difere em ambos os casos: 1) nos harmônicos naturais, uma corda solta é pulsada por um dedo da mão direita ao mesmo tempo em que um dedo qualquer da mão esquerda encosta levemente [sem pressionar] num dos pontos específicos da corda, pontos estes capazes de provocar os nós respectivos aos modos de vibração que caracterizam a formação dos sons harmônicos; 2) já nos harmônicos artificiais, a mão esquerda está comprometida com as notas presas, cabendo exclusivamente à mão direita os atos de encostar levemente um dedo [comumente o indicador esticado] no ponto da corda que corresponde a uma oitava acima da nota presa e, simultaneamente, pulsar com um outro dedo [preferivelmente o dedo anular].

Quanto à grafia, os harmônicos artificiais gozam de relativo consenso entre os compositores: as notas são escritas na mesma altura em que são pisadas pelos dedos da mão esquerda, porém, com um pequeno círculo acima de cada uma delas de modo a indicar o efeito. A expressão 'harmônicos oitavados', bem como abreviaturas da mesma, também podem ser utilizadas (*id.*). O efeito obtido soa uma oitava acima das notas escritas.

A grafia dos harmônicos naturais, por sua vez, sofre uma série de variações de acordo com os critérios e preferências de cada compositor. No entanto, duas formas tornaram-se as mais consagradas pela tradição: o sistema clássico utilizado por Sor, Tárrega e outros compositores do mesmo período e aquele utilizado por Heitor Villa-Lobos.

No sistema mais antigo, escreve-se a nota que corresponde ao som da corda solta onde será produzido o harmônico, acompanhada de um número indicativo do local onde se deve encostar o dedo da mão esquerda. No exemplo que se segue, retirado da conhecida obra de Fernando Sor intitulada *'Introduction et Variations sur l'Air: Malbroug, Op. 28'*, pode-se observar a indicação de três sons harmônicos naturais diferentes na quarta corda do violão [figura 31], cujo efeito sonoro encontra-se explícito na figura 32.



Figura 31 Fernando Sor - Variações Op. 28, excerto



Figura 32 idem, efeito real dos harmônicos

Já o sistema adotado por Villa-Lobos possui dois critérios diferenciados: o primeiro aplica-se aos harmônicos naturais encontrados no décimo segundo traste, lembrando que somente neste local o som harmônico equivale em altura ao som da nota pisada. Neste primeiro caso, os harmônicos são grafados conforme o som real produzido, com notas em corpo normal e formato ovalado, porém, com um pequeno círculo acima ou abaixo da nota escrita [o mesmo símbolo que é utilizado para indicar cordas soltas]. Como não é possível executar tais notas em tais alturas por intermédio exclusivo das cordas soltas, subentende-se que se tratam de sons harmônicos. O segundo critério aplica-se aos sons harmônicos naturais produzidos a partir de outros pontos da corda solta, como o sétimo, quinto ou quarto trastes, por exemplo. Nestes casos, Villa-Lobos escreve a nota que seria produzida caso o dedo da mão esquerda estivesse a pisar a corda no local indicado. No entanto, o corpo dessas notas é grafado em forma de losango, conforme observado nas figuras 29 e 30. Também aparecem os pequenos círculos para reforçar a indicação de que são sons harmônicos. Uma menção a esses dois critérios de grafia de harmônicos consta num documento autógrafo do compositor - reproduzido em fac-símile na edição crítica dos 12 Estudos (Villa-Lobos 2011: 17) - que consiste em notas explicativas acerca dos signos utilizados na notação de suas obras para violão [figura 33].

1

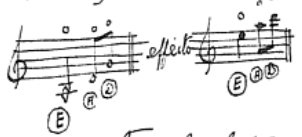
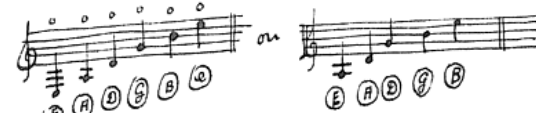
$\underline{+}$ = ~~Representa~~ Pizzicato com a mão esquerda
 $\underline{\bullet}$ = ~~Representa~~ Pizzicato simultâneo da mão esquerda com a mão direita na mesma corda
 $\underline{m.d.}$ = ~~Representa~~ com a mão direita
 $\underline{m.g.}$ = ~~Representa~~ com a mão esquerda
 \underline{o} = (Peto em cima ou embaixo da nota.) Representa a corda solta
 $\underline{harm. (o)}$ = ~~Representa~~ harmônicos natural (em corda solta)
 $\underline{\dot{\circ} \text{ ou } \dot{\diamond}}$ = ~~Representa~~ harmônicos natural (em corda solta) executado em posição diferente do son normal, ex: 
 $\underline{E A D G B E}$ = Representam as 6 cordas soltas ou as notas dadas sobre elas, ex: 

Figura 33 Notas explicativas, fac-símile autógrafo reproduzido a partir de EFZ.

Permitiu-se aqui esta pequena digressão sobre os sons harmônicos apenas para contextualizar a grafia do acorde final do Estudo n. 5 de Heitor Villa-Lobos. Concluída a explanação, pode-se prosseguir com outros casos merecedores de atenção nessa análise da edição crítica dos 12 Estudos para Violão.

Estudo n. 7

Compassos 1-11 e 31-41 - As escalas escritas por Villa-Lobos possuem uma longa ligadura [da primeira à última nota de cada escala] que indica uma articulação a ser realizada através de toque *legato* [figura 34], exceto a escala final [compassos 56 e 57], grafada em *staccato*, como

elemento de surpresa e contraste. Zigante propõe a execução de 'ligados'⁴⁰ entre algumas notas da escala [indicados por pequenas linhas curvas tracejadas na figura 35] e se justifica:

Todas as fontes evidenciam a vontade expressa do autor em prescrever para as escalas dos compassos 1-11 e 31-41 uma execução em *legato* e, para a escala conclusiva dos compassos 56 e 57 um contrastante *son picado*, ou seja, um *staccato* incisivo e vivaz. Todavia, nenhuma fonte nos informa sobre quais técnicas Villa-Lobos teria imaginado para realizar tal diferença. Considera-se oportuno, então, propor a introdução de ligaduras de mão esquerda para as escalas em *legato* (Villa-Lobos 2011: xx) [tradução minha]⁴¹.



Figura 34 Estudo n. 7, compasso 1 - EME



Figura 35 Estudo n. 7, compasso 1 - EFZ

O problema é que a introdução de ligaduras de mão esquerda em algumas notas da escala [e em outras, não] cria um contraste de articulações que acaba por ter o efeito oposto àquele pretendido pelo compositor. A grande ligadura que abrange toda a frase pressupõe uma unidade gestual e sonora, que é perturbada quando se usa duas articulações diferentes. O contraste interno fica ainda mais agravado pelo fato de que a execução dos ligados acaba por atrair uma acentuação característica, melhor dizendo, as notas que precedem cada ligadura - e que são pulsadas pelos dedos da mão direita - ficam mais acentuadas do que as notas ligadas, cujo som é emitido sem a participação da mão direita. Essa consequência é bastante conhecida dos intérpretes violonistas, que costumam escolher estrategicamente as notas sobre as quais

⁴⁰ A técnica do ligado [ou ligadura] no violão dá-se de duas maneiras distintas: no ligado *ascendente*, a primeira nota é pulsada normalmente pela mão direita e a segunda é 'ligada' através do impacto de um dedo da mão esquerda na mesma corda; no ligado *descendente*, o som da nota 'ligada' é obtido através do movimento perpendicular de um dedo da mão esquerda, que 'puxa' a corda e solta-a rapidamente, fazendo-a vibrar. Em ambos os casos, o som das notas ligadas é produzido exclusivamente pela ação dos dedos da mão esquerda.

⁴¹ Texto original: 'Tutte le fonti evidenziano una precisa volontà dell'Autore nel prescrivere per le scale delle battute 1-11 e 31-41 un'esecuzione legata, e per la scala conclusiva delle battute 56 e 57 un contrastante *son piqué*, ossia uno staccato incisivo e vivace. Tuttavia nessuna fonte ci informa su quali tecniche Villa-Lobos avesse immaginato per realizzare tale differenza. Si è ritenuto di proporre dunque l'introduzione di legature per la mano sinistra per le scale legate.'

recaem os ligados em função da organização rítmica que pretendem dar às frases através da acentuação.

Ao sugerir os ligados, Zigante parece demonstrar alguma dificuldade em reconhecer a fronteira que separa - ou que deveria separar, no caso - uma edição crítica de uma edição prática. Oferecer soluções técnicas e/ou digitações que não sejam aquelas sugeridas pelo compositor - a partir do texto estabelecido nas fontes primárias investigadas - é um tipo de procedimento que foge ao escopo de uma edição crítica, na mesma medida em que tais atos tornam flagrante a eleição de intérpretes violonistas como o público-alvo dessa publicação. Ora, essas características estão fortemente vinculadas às edições práticas, onde os interesses do intérprete são prioritários. Nestas, justifica-se a presença de digitações propostas pelo editor, adaptações no texto musical [como a supressão ou substituição de algumas notas com finalidade de propiciar maior fluência à performance], bem como sugestões editoriais acerca de parâmetros tais como articulação, dinâmica e agógica, entre outras intervenções cujo intento é atender às expectativas mais pragmáticas do intérprete.

Uma edição crítica, por outro lado, busca preservar o último desejo do compositor em relação ao texto musical e apresentá-lo de forma correta, assim sendo, com as emendas necessárias aos possíveis erros detectados na fonte original [através do confronto com as outras fontes disponíveis], desde que tais emendas estejam claramente identificadas, elencadas e justificadas. Edições críticas servem, portanto, ao estudioso interessado em fundamentar sua análise e/ou performance em textos fiáveis e isentos de contaminações, dentro dos limites pertinentes a cada caso em particular.

Estudo n. 9

Compasso 58.3 e 59 - Os dois acordes finais desse estudo aparecem com sinal de arpejo nas fontes MG1 e M28. Nas fontes M48 [base para EME] e EME, somente o último acorde é arpejado [figura 36]. Zigante optou pela grafia coincidente com os manuscritos MG1 e M28, a lembrar, os dois acordes finais arpejados [figura 37]. Ele provavelmente tem razão. Mas, resta um fio de dúvida, já que o efeito sonoro parece ter mais contraste se o primeiro acorde for atacado de forma simultânea, de modo a ressaltar a tensão proveniente das dissonâncias internas presentes nos intervalos de segunda menor [entre o do# e o ré] e sétima menor [entre

o do# e o si] que compõem esse acorde. Intensificar essa tensão significa valorizar a sensação posterior de relaxamento, proporcionada pelo acorde perfeito maior que finaliza a peça. No entanto, defender que o editor devesse ter optado pelo grafia de M48 e EME - com base numa avaliação pessoal [minha, no caso] quanto ao efeito sonoro 'mais interessante' oferecido por essas duas fontes - equivaleria a incorrer no mesmo equívoco metodológico que critiquei aquando da análise do compasso 17 do Estudo n. 4.



Figura 36 Estudo n. 9, compassos 58-59 - EME



Figura 37 Estudo n. 9, compassos 58-59 - EFZ

Sendo assim, não cabe refutar - no exemplo citado - a opção editorial assumida por Zigante, já que a mesma não é consequência de equívoco. Trata-se apenas de refletir sobre a performance deste trecho em particular, principalmente naquilo que diz respeito ao tratamento harmônico, timbrístico e textural dos acordes mencionados, levando-se em conta a diferença dos resultados sonoros obtidos a partir dessas duas maneiras - arpejada e não arpejada - de execução do acorde que antecede o acorde final.

Do ponto de vista do intérprete, escolher a maneira de execução que mais atenda às suas expectativas estéticas é inerente à ampla liberdade de que goza como artista, liberdade essa que permite, inclusive, a interferência no próprio texto musical, no sentido de adaptá-lo às suas próprias contingências, preferências e objetivos, segundo o seu próprio senso de responsabilidade. Liberdade essa que, logicamente, não é permitida ao editor responsável por uma edição crítica.

Estudo n. 10

Compasso 20.4 - O sinal de *glissando* ascendente presente na última semicolcheia [nota ré] deste compasso [figura 38] teria a finalidade de fazer a ligação com uma nota mi - uma

segunda acima - que pertence a uma seção de 33 compassos que aparece nos manuscritos M28 e MG1, mas que foi cortada por Villa-Lobos nos manuscritos MG2, MAC ['Carlevaro'] e M48, bem como na edição Max Eschig. O *glissando* [desnecessário a partir de então], no entanto, permaneceu grafado no compasso que antecede ao corte, provavelmente por esquecimento do compositor.

Antes do conhecimento das fontes manuscritas, a maior parte dos intérpretes simplesmente ignorava o sinal de *glissando*, por não fazer sentido, mas já presenciei execuções de alguns poucos violonistas a realizar o *glissando* em direção ao agudo sem ter uma nota específica de chegada, criando um efeito inusitado e humorístico, totalmente inadequado ao caráter impactante e dramático do Estudo n. 10.

Zigante poderia ter suprimido o *glissando* e sugerido uma fermata na última nota deste compasso [embasado pelo fato de que esta solução é aceita e adotada pela tradição da performance do Estudo n. 10], já que a seção seguinte é totalmente contrastante. No entanto, o editor preferiu modificar o sentido do *glissando* de ascendente para descendente [em direção à nota sol], ligando as duas seções. O *glissando*, agora descendente em EFZ [figura 39], representa uma lição que não existe em nenhuma das fontes de Villa-Lobos e, portanto, não reflete em absoluto o pensamento do compositor.

Mais grave ainda é a ausência de qualquer menção a este inusitado procedimento editorial no aparato crítico de EFZ, fato esse que fere um dos princípios mais básicos de qualquer edição crítica, a saber, a identificação clara de toda e qualquer intervenção realizada pelo editor.



Figura 38 Estudo n. 10, compasso 20 - EME

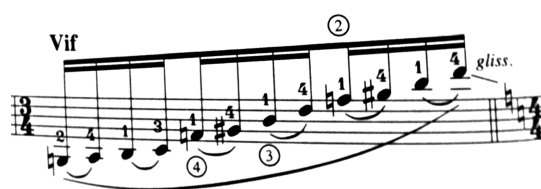


Figura 39 Estudo n. 10, compasso 20 - EFZ

Compassos 46.1 e 48.1 - É um dos momentos de clímax da seção central do Estudo n. 10. A primeira nota de cada um desses dois compassos é um ré acentuado em harmônico, que deve ser produzido pelo polegar da mão direita. Esta lição é comum a todas as fontes. Zigante afirma, entretanto, que o manuscrito MG2 apresenta um mi no baixo a ser tocado simultaneamente ao ré da quarta corda. Trata-se de uma interpretação equívoca do editor, que pode ter-se confundido ao ver o mi que aparece escrito nitidamente no compasso 44. Nos compassos 46 e 48, Villa-Lobos parece ter grafado o baixo a lápis, com pouquíssima pressão, como num rascunho sobre o qual viria a tinta definitiva da caneta. Dando-se conta do erro, provavelmente, deixou de sobrescrever o baixo com tinta, esquecendo-se também de apagar [ou apagando superficialmente] o rascunho prévio [figura 40].



Figura 40 Estudo n. 10, compassos 44-49 - MG2

A presença deste baixo na sexta corda - no caso de interpretarmos a figura 40 da mesma maneira que Zigante a interpretou - impediria que o ré da quarta corda fosse executado simultaneamente com o polegar, já que este dedo teria que fazer um movimento para saltar a quinta corda, que não deve ser tocada. Isso obrigaria o intérprete a uma escolha delicada: ou abdicar da simultaneidade - tocando as duas notas com o polegar e acentuando

adequadamente o ré - ou abrir mão do peso do polegar na nota ré, substituindo-o pelo dedo indicador apoiado, o que possibilitaria o toque simultâneo, mas cujo efeito sonoro deixaria a desejar quanto ao timbre menos encorpado deste dedo em relação ao polegar. Independentemente dessa especulação, parece evidente que o desejo de Villa-Lobos vai de encontro à grafia estabelecida em todas as fontes manuscritas e também na edição de 1953, onde o mi grave não aparece [figura 41].

Por que Zigante preferiu descartar a lição claramente evidenciada em todas as fontes conhecidas para se ater a uma interpretação duvidosa da lição exposta no manuscrito MG2?

E mesmo que MG2 apresentasse o baixo em mi escrito propositalmente à caneta. Por que escolher uma lição minoritária que divergiria de todas as outras fontes, inclusive aquela que é aceita como a base para a edição Max Eschig [M48]?

São questionamentos pertinentes e necessários, que poderiam ser problematizados a partir das justificativas apresentadas pelo editor para tal escolha. Surpreende constatar, no entanto, que Zigante não tenha apresentado justificativa alguma para a adição do baixo inexistente nos compassos 46 e 48 do Estudo n. 10 [figura 42]. Limitou-se a declarar que "o mi baixo aparece somente nesta fonte" (Villa-Lobos 2011: xxii) [tradução minha]⁴², referindo-se ao manuscrito MG2. Parece tratar-se de mais um caso de escolha baseada em critérios pessoais e subjetivos, ou, quem sabe, fruto de conclusão precipitada e irrefletida acerca de uma possibilidade vaga, improvável e não explicitada de que possa ter havido um erro nas fontes, no sentido de o compositor ter se esquecido de grafar o baixo em todos os manuscritos [com exceção de MG2, onde permanecem os indícios de que o baixo foi preliminarmente grafado a lápis, mas não confirmado pela tinta da caneta].



Figura 41 Estudo n. 10, c. 46 [idem ao 48] - EME



Figura 42 Estudo n. 10, c. 46 [idem ao 48] - EFZ

⁴² Texto original: Il *mi* basso si trova solo in questa fonte.

Sem conhecer as justificativas do editor, tudo o que se possa dizer para tentar compreender as razões motivadoras de suas opções editoriais é mera especulação.



Conclusão parcial

A realização de uma edição crítica é uma tarefa complexa que exige um delicado equilíbrio entre rigor e paixão, além de critérios editoriais bem definidos e expostos claramente no corpo textual do trabalho. A contribuição de Frédéric Zigante no sentido de esclarecer as muitas falhas e incoerências presentes na edição Max Eschig dos *12 Estudos para Violão* de Heitor Villa-Lobos é imensa e, certamente, repercutirá de forma positiva nas futuras performances desta obra capital do repertório violonístico. Exaltar as qualidades evidentes [e são muitas] da edição crítica elaborada pelo violonista franco-italiano não foi o objetivo deste capítulo. Discutir e problematizar algumas de suas escolhas editoriais - em confronto com as informações obtidas através das fontes manuscritas e de estudos de outros investigadores - pareceu demonstrar-se mais relevante, no sentido de buscar fundamentos para um entendimento mais aprofundado acerca das intenções do compositor quanto à notação e performance dos 12 Estudos para Violão.

Falhas na descrição, cronologia e catalogação das fontes foram aqui detectadas e discutidas, bem como suas consequências para algumas das decisões do editor. O desconhecimento acerca dos trabalhos de investigação realizados no Brasil certamente influenciou negativamente o trabalho de Zigante. Ao partir de premissas equivocadas em respeito à cronologia e ao parentesco entre as fontes utilizadas, o editor foi induzido a erros desnecessários, que não teriam ocorrido caso tivesse tomado ciência das informações trazidas pelas investigações dos compatriotas de Heitor Villa-Lobos. Aliás, é curioso, se não inaceitável, que um investigador se debruce a analisar a obra de um compositor de um determinado país e não se dê ao trabalho de examinar as investigações já realizadas no local, acerca do mesmo assunto. Isso é agravado pelo fato de as tradições de performance relacionadas a países europeus serem diferentes daquelas que se encontram em países da América do Sul, como o Brasil. Nesse ponto, trouxemos à luz o conceito de conhecimento tácito coletivo para fundamentar a discussão e tentar compreender como diferentes contextos

culturais podem fomentar expectativas díspares de compositor e editor naquilo que tange à fixação de um determinado texto musical num suporte gráfico.

Levando-se em conta a multiplicidade de aspectos abordados na presente análise crítica - tecida a partir das intervenções editoriais que constam em EFZ - cabe agora colocar uma pergunta tão incômoda quanto necessária:

Seria a edição crítica elaborada por Frédéric Zigante uma versão coerente e confiável do texto musical dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos?

Por um lado, EFZ é a primeira publicação veiculada com objetivo expreso de ser uma edição crítica dos estudos de Villa-Lobos o que, consequentemente, implica um grau de detalhamento - naquilo que se refere aos problemas de EME e suas respectivas soluções - que não se encontra na edição 'corrigida' de 1990, que é aquela que mais se aproxima de EFZ no que tange à proposta. Por outro lado, se muitos dos equívocos de EME foram esclarecidos e corrigidos de forma criteriosa e bem fundamentada por Zigante, não se pode dizer o mesmo acerca das intervenções que foram aqui elencadas e detalhadas sob o prisma analítico-crítico, de modo a expor certas fragilidades de EFZ, em especial, aquelas que se referem à metodologia. A maior delas parece ser a falta de uma definição clara dos limites que separam uma edição crítica de uma edição prática, como fica evidenciado pelas inúmeras sugestões editoriais de digitação, articulação e dinâmica, por exemplo, que caracterizam as edições práticas e que deveriam estar ausentes em edições críticas. Isso já foi discutido aquando da análise atinente ao Estudo n. 7, bem como a questão da eleição do público-alvo da edição, lembrando que edições críticas interessam aos estudiosos [que também podem ser intérpretes] da obra do compositor, que precisam conhecer o texto musical tal qual imaginado pelo compositor, porém, isento dos erros que acidentalmente possam ter ocorrido no âmbito dos manuscritos e da edição final. Edições críticas não são direcionadas à performance, embora possam e costumem ser utilizadas para fundamentá-la. Edições práticas, por sua vez, têm os intérpretes como público-alvo e costumam trazer diversas sugestões editoriais [como adaptações no texto musical e digitações, por exemplo] cujo intuito está claramente relacionado a auxiliar a performance. Nessa perspectiva, EFZ parece situar-se a meio caminho de ambas.

A presença de uma publicidade de página inteira de uma conhecida marca de cordas, com uma foto do editor a empunhar seu violão (Villa-Lobos 2011: xl) é um claro sinal de que o público-alvo desta edição são os performers, fato que corrobora a indefinição de propósito a que me referi.

Para responder mais objetivamente se EFZ é uma versão coerente e confiável dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos, pode-se dizer que tal julgamento depende do grau de acuidade do estudioso ou performer na detecção das falhas e contradições internas que essa edição apresenta, de modo a encontrar soluções bem fundamentadas para as mesmas.

Por fim, acreditamos que a discussão promovida no decorrer de todo este capítulo tenha contribuído para a definição do 'explícito' em relação à obra para violão solo de Heitor Villa-Lobos, particularmente naquilo que se refere aos *Doze Estudos* e às contradições entre as suas respectivas fontes impressas e manuscritas, contradições essas que julgamos ter minorado substancialmente através da presente investigação.

No capítulo seguinte, investigaremos a hipótese de uma dimensão tácita na notação musical utilizada nas obras para violão solo de Villa-Lobos, a partir da análise de excertos que podem exemplificar o modo com que o compositor parece transmitir determinados conteúdos musicais [que serão detalhados adiante] que não se encontram explicitamente grafados na partitura. Investigaremos também de que maneiras esses conteúdos tácitos podem ser explicitados na performance.

CAPÍTULO V - O Tácito em Villa-Lobos

Introdução ao Capítulo V - apresentação, questões de partida, metodologia e fundamentação teórica

O presente capítulo discute a utilização do conceito de conhecimento tácito na análise das relações entre notação musical e performance das obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Optamos por adotar uma acepção mais ampla para a ideia de 'tácito', tal como aparece no *Chambers Dictionary* - que o define como "não dito" (Collins 2010: 4) - em desfavor da acepção mais restrita defendida por Polanyi, para quem tácito significa "aquilo que não pode [grifo nosso] ser dito" (*op. cit.*). Essa diferenciação é relevante para nossa investigação, já que há casos [que serão analisados neste capítulo] em que determinados conteúdos musicais não grafados na partitura [tácitos, portanto] poderiam ter sido [mas não foram] explicitados através da notação musical. Nesse sentido, a categorização dos conhecimentos explícito e tácito tal como foi proposta por Collins (2010) - que alinha-se à noção mais abrangente do tácito enquanto "não dito" [conforme está exposto detalhadamente no capítulo III] - vem ao encontro de nossas expectativas em relação à presente investigação, motivo pelo qual justificamos a preferência.

Duas seções [além desta introdução] compõem o corpo textual deste capítulo: a primeira intitula-se '**A notação desmembrada**'. Nela, apresento um sistema de notação desenvolvido no âmbito da presente investigação para ser utilizado como recurso metodológico de apoio à análise dos excertos abordados na segunda seção deste capítulo. A criação desse sistema particular de notação [que será explicado na respectiva seção] foi inspirada nos fundamentos teóricos estabelecidos por Charles Seeger (1958) acerca dos usos prescritivo e descritivo da notação musical [assunto discutido no capítulo I].

A segunda seção do presente capítulo - intitulada '**Aspectos de notação e performance: análise de casos específicos**' - representa o núcleo principal de toda a tese, onde a questão do tácito/explicito é recolocada sob diversas perspectivas analíticas [comento sobre metodologia logo adiante] associadas a cada um dos excertos musicais escolhidos para a

análise. Nessa seção - que é parcialmente baseada no meu artigo "Aspectos de notação musical e performance de obras para violão de Heitor Villa-Lobos" (Pedrassoli Júnior: 2013) - serão retomados muitos dos conceitos que foram apresentados isoladamente nos capítulos anteriores, de modo a convergirem numa nova perspectiva de contraponto e interação com os conteúdos específicos do presente capítulo, como veremos mais à frente.

Nortearmos a investigação colocando três questões de partida - questões genéricas de caráter musical/filosófico - não necessariamente atreladas a um instrumento ou a um compositor específico⁴³:

1. Pode uma partitura - cuja objetividade e explicitude parecem evidentes - conter camadas de significados ocultos?
2. O que a partitura revela e o que nela permanece oculto?
3. Pode a performance explicitar conteúdos tácitos do texto musical? De que maneira isso ocorre?

A busca por respostas plausíveis às questões acima colocadas conduziu a um processo investigativo cuja metodologia fosse adaptável a cada caso estudado, isso porque os excertos analisados remetem para aspectos notadamente diversificados. Por exemplo, o excerto do Estudo n. 1 remete para a questão da diferença entre as durações das notas grafadas e dos sons percebidos a partir da performance, aspecto que pode ser demonstrado com facilidade pelo recurso metodológico da notação desmembrada [ver definição na seção seguinte]. Já os excertos do Prelúdio n. 3 e do Prelúdio n. 5 apresentam situações onde um determinado resultado sonoro [o qual acreditamos corresponder às intenções do compositor] só pode ser atingido se o intérprete escolher uma digitação específica. Neste caso, uma pesquisa no site *Youtube* pode revelar quantos intérpretes escolhem e quantos não escolhem essa digitação

⁴³ A abrangência dessas questões permite que sejam utilizadas - por exemplo - como partida a uma investigação sobre a performance dos quartetos de cordas de Beethoven, ou quaisquer obras escritas em partitura [de acordo com a delimitação conceitual do termo 'partitura' que estabelecemos no capítulo I]. Interessa-nos, no entanto, buscar respostas no contexto particular dos casos que estarão em estudo neste capítulo.

específica, sendo esse dado relevante para avaliar a recepção [pelo intérprete e, posteriormente, pelo ouvinte] dos conteúdos almejados pelo compositor.

Outras abordagens metodológicas foram necessárias: no excerto do estudo n. 11, por exemplo, buscamos apoio na Teoria da Gestalt [que será definida e detalhada na respectiva seção] para tentar compreender a maneira pela qual a nossa mente percebe e organiza objetos em unidades perceptuais.

Já a análise de um excerto do Estudo n. 10 - que remete para a questão da brasilidade e da rítmica brasileira - exigiu uma abordagem bastante ampla. Baseamo-nos primeiramente nos estudos de Mário de Andrade (1972) sobre a síncope para, em seguida, investigarmos a gênese da música popular urbana [que é uma das referências estéticas da obra de Villa-Lobos] através de estudos de José Miguel Wisnik (2008) e da poesia de Machado de Assis (1937), além dos conceitos de 'cometricidade' e 'contrametricidade' utilizados por Sandroni (2001) e que serão devidamente explanados na respectiva seção.

Em cada um dos excertos analisados, será evidenciada a relação entre as metodologias aqui mencionadas com os conceitos de conhecimento tácito e explícito que permeiam toda a investigação. Não serão tratados os aspectos formais das peças citadas - já que há inúmeros [e, por vezes, repetitivos] estudos a esse respeito, já mencionados no capítulo anterior, o que torna desnecessária mais uma abordagem 'formalista' - exceto quando tais aspectos se mostrarem essenciais para a contextualização dos assuntos eleitos como objeto de investigação.

Também não é a proposta desta investigação abordar a integralidade das peças para violão solo de Heitor Villa-Lobos. O foco deste trabalho não está direcionado à obra villalobiana em si, mas sim, à forma pela qual se manifestam os conhecimentos tácito e explícito nas múltiplas relações estabelecidas entre notação e performance, no âmbito dos excertos que foram especificamente selecionados como exemplo.

A notação desmembrada

Antes de definir a notação desmembrada, é oportuno fazer um breve relato acerca das necessidades e motivações que me levaram à elaboração desse sistema alternativo de escrita:

A fase inicial da presente investigação foi marcada por um período de profunda reflexão. Tinha em mente o Estudo n. 1, pois desde muito antes do início do período de doutoramento eu já tinha me apercebido que havia nessa peça uma grande diferença [relativa à duração das notas] entre aquilo que estava grafado na partitura e o resultado sonoro obtido a partir de uma performance [detalharei isso na seção seguinte], mas não sabia ainda como poderia demonstrar essa diferença de forma clara e, de certo modo, incontestável.

Surgiu-me então a primeira ideia: reescrever cada uma das dezesseis notas do compasso, substituindo a duração grafada [semicolcheia] pela duração 'real', ou seja, a duração que ouvimos quando a peça é executada. No entanto, esse procedimento traria uma óbvia dificuldade de visualização, pois resultaria numa escrita polifônica a seis vozes [respectivas às seis cordas do violão] cujos signos gráficos ficariam excessivamente concentrados no pequeno espaço de um pentagrama.

Sem desistir da ideia inicial, continuei buscando uma maneira de aperfeiçoá-la e viabilizá-la como recurso metodológico. Cheguei então à solução que pareceu-me ideal: desmembrar a notação original em seis pentagramas simultâneos, onde cada uma das seis cordas do violão pudesse estar representada individualmente. Desse modo, as seis vozes concomitantes que ouvimos a partir de uma performance do Estudo n. 1 poderiam ser facilmente identificadas e visualizadas através da associação imediata entre os sons grafados e as cordas do instrumento. Decidi então dar forma à ideia: usando um software de edição, elaborei este sistema de notação que, de agora em diante, chamarei simplesmente de **notação desmembrada**.

Esse recurso metodológico tem como inspiração as reflexões e questionamentos propostos por Charles Seeger acerca das funções prescritiva e descritiva da notação musical, conforme comentamos no capítulo I da presente tese. De certa forma, a notação desmembrada tenta se aproximar da ideia de uma notação do tipo descritivo [pelo menos naquilo que diz respeito às

durações], posto que ela representa uma espécie de transcrição seletiva daquilo que poderia ser ouvido como resultado sonoro de uma performance real ou hipotética. Para tornar mais claras as potencialidades da notação desmembrada para a análise das durações reais das notas produzidas por cada corda do violão, faço uso de um exemplo tomado a partir de uma das mais conhecidas peças do repertório violonístico: *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega, cujo primeiro compasso aparece na figura 43 tal como grafado em muitas das publicações existentes desta peça⁴⁴. Partiremos da análise baseada na notação tradicional para depois justificarmos o uso da notação desmembrada.

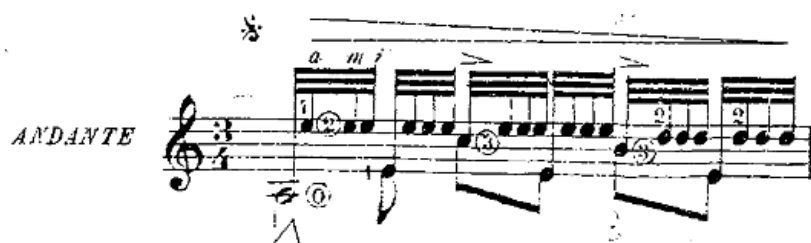


Figura 43 *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega [compasso 1], notação original [com sugestão editorial de digitação]

Num primeiro olhar, reconhecemos a textura de melodia acompanhada, onde aparentemente estão dispostas três vozes: a primeira voz é a melodia em *tremolo* de fusas com as notas mi e ré; a segunda voz é um contraponto melódico em colcheias, com as notas mi - dó - mi - si - mi; a terceira voz é o baixo em lá, que se sustenta durante todo o compasso. Se tal análise parece óbvia, isso se deve ao fato de estarmos habituados a tomar a partitura como ponto de partida para a compreensão das estruturas internas de uma peça musical. Dessa forma, tendemos a aceitar com naturalidade aquilo que a notação nos induz a perceber, enquanto desconsideramos aspectos atinentes ao contexto da performance⁴⁵. Em outras palavras, tendemos a considerar o excerto mencionado como sendo um composto de três vozes que podem ser separadas e identificadas [figura 44] de acordo com critérios analíticos que remetem para estruturas musicais abstratas - simbolizadas pelos signos musicais - e não de acordo com critérios analíticos concernentes à percepção dos sons advindos da performance do respectivo

⁴⁴ A versão que utilizamos na figura 43 encontra-se disponível em: [http://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_la_Alhambra_\(Tárrega,_Francisco\)](http://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_la_Alhambra_(Tárrega,_Francisco)).

⁴⁵ Esse assunto remete para os problemas da abordagem formalista, que foram extensamente discutidos no capítulo II.

trecho. Mas por que digo isso? Não perceberíamos essas três vozes também a partir da audição?



Figura 44 Recuerdos de la Alhambra, de Tárrega [compasso 1], notação 'analítica' em três vozes.

É possível que sim, mas há um detalhe importante que pode colocar em dúvida essa percepção: a maneira com que se executa a voz intermediária [voz 2], no que se refere à digitação e à ação dos dedos, de acordo com a tradição associada à performance dessa obra. De modo geral, pode-se dizer que o compasso inicial de *Recuerdos de la Alhambra* é comumente executado fazendo-se uso de duas posições [de dedos da mão esquerda] respectivas aos acordes de lá menor [nos dois primeiros tempos] e ao acorde de passagem lá-mi-si-ré [no terceiro tempo], conforme aparecem nas figuras 44b e 44c, onde as linhas horizontais representam as cordas - identificadas pelos algarismos dentro de círculos - e as linhas verticais representam os trastes que delimitam as posições - indicadas pelos algarismos romanos.

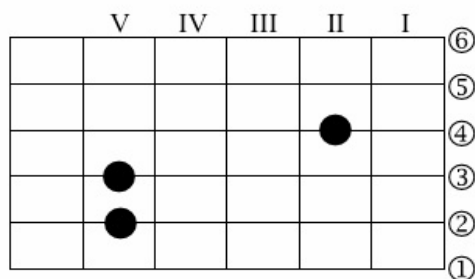


Figura 44b Posição fixa dos dedos nos tempos 1 e 2 do compasso 1 de *Recuerdos de la Alhambra*.

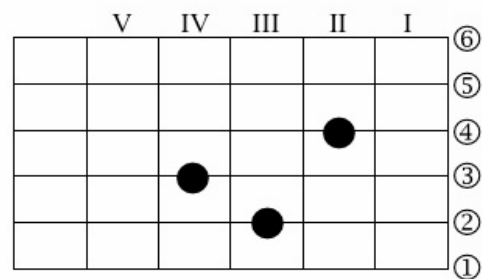


Figura 44c Posição fixa dos dedos no tempo 3 do compasso 1 de *Recuerdos de la Alhambra*.

Levando em consideração a digitação que aparece na figura 43, a linha melódica mi-dó-mi-si-mi - que corresponde à voz intermediária - é realizada em duas cordas diferentes [quarta e terceira cordas]. A nota mi, por exemplo, é produzida a partir de uma posição fixa do dedo 1 [da mão esquerda] e, a não ser que este dedo seja retirado ou que haja alguma outra ação no sentido de abafar a vibração da quarta corda, tal nota permanece soando até que a quarta corda seja novamente atingida. As notas dó e si são produzidas na terceira corda, logo, sua emissão não implica necessariamente a extinção da nota mi, que 'graficamente' pertence à mesma voz. Portanto, aquilo que identificamos visualmente como uma unidade chamada 'voz 2' abrange notas cujas durações audíveis ultrapassam as colcheias indicadas na partitura, havendo uma superposição de vibrações [harmonia, portanto]. A consequência desse fenômeno para a percepção parece clara, na medida em que ouvimos duas vozes [figura 45, cordas 4 e 3] onde, na partitura, só aparece uma [figura 44, voz 2]. Por conseguinte, aquilo que parecia óbvio a partir da análise 'formalista' da partitura - ou seja, a divisão em três vozes respectivas à textura musical do trecho citado - precisa agora ser relativizado e redimensionado de maneira a levar em consideração os conteúdos advindos da performance e que chegam à consciência através do sentido da audição. É precisamente esse sentido que faz-nos reconhecer a presença de uma quarta voz enquanto realidade sonora, como que a 'impor-nos seu significado' (Dufrenne *apud* Clifton 1975: 73) [para usar a expressão citada na seção 'Fenomenologia' do capítulo II desta tese] e a perturbar a lógica da escrita idealizada e abstrata do sistema ortocrônico de notação musical.

The image shows a musical score for six guitar strings, labeled 'corda 1' through 'corda 6' on the left. Each string has a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is fragmented across the staves, representing the sound of the guitar strings. Corda 1 and 6 have whole rests. Corda 2 has a complex, rapid sequence of notes. Corda 3 has a few scattered notes. Corda 4 has a few scattered notes. Corda 5 has a few scattered notes.

Figura 45 Recuerdos de la Alhambra, de Tárrega [compasso 1], notação desmembrada em seis vozes.
Representação do provável efeito sonoro obtido a partir da performance,
considerando-se a digitação proposta na figura 43.

É exatamente nessa perspectiva que a notação desmembrada em seis vozes se justifica como importante ferramenta metodológica a auxiliar a compreensão de inúmeras ambiguidades alusivas à percepção de determinados conteúdos musicais [em especial aqueles concernentes à textura⁴⁶], quando associados a peças do repertório do violão ou de outros cordofones similares. Trata-se de uma forma de visualizar os prolongamentos [das notas] não expressos pela notação tradicional, explicitando suas durações reais sob uma perspectiva que envolve tanto as características do instrumento musical [como o número e disposição das cordas] quanto as particularidades da performance [como a opção por determinada digitação]. Tais durações [reais] costumam ser bem diferentes daquelas que aparecem na partitura, mesmo assim, estamos habituados a aceitar tacitamente essas últimas, talvez por termos um

⁴⁶ O conceito de textura associado à música é bastante amplo. Usamos aqui esse termo na sua acepção mais antiga, segundo a qual "a textura de uma peça ou trecho de música é determinada pela relação hierárquica entre várias vozes ou linhas que a compõem" (Senna Neto 2007: 16). Nesse sentido, homofonia, polifonia, monofonia, heterofonia são exemplos de texturas musicais.

entendimento implícito de que elas são decorrentes de uma escrita 'idealizada' e que, portanto, não devem ser seguidas à risca.

Quando digo 'idealizada', apoio-me na afirmação de Zampronha (2000: 46-47) segundo a qual a notação ortocrônica tradicional remete para o pensamento abstrato e para a representação de imagens mentais [como foi discutido no capítulo I]. Já a notação desmembrada, ao contrário, apela à concretude material das cordas do instrumento, cuja vibração física traduz-se na realidade inexorável do som enquanto fenômeno a ser percebido.

Pode-se dizer que a notação desmembrada - de certa forma - resgata para o campo da escrita alguns aspectos que costumam estar relegados ao campo auditivo, numa espécie de contrapartida à ideia de 'submissão do ouvido ao domínio do olhar', que Dufourt (1997: 9) associa indiretamente⁴⁷ à notação ortocrônica, conforme comentamos no final do capítulo I. Consequentemente, a notação desmembrada pode representar - numa perspectiva analítica - um redimensionamento do papel do performer e da performance no âmbito da escrita, na medida em que ela incorpora alguns conteúdos performativos [relativos às durações, texturas e digitações, por exemplo] em seu sistema notacional. Isso significa um evidente questionamento à concepção hierarquizada, 'formalista' - defendida por autores como Stravinski e Davies⁴⁸ - que coloca o compositor acima do intérprete com base na ideia de uma suposta autonomia da obra musical reificada na forma de um objeto gráfico. Lembremos as palavras críticas de Adorno, ao se referir à partitura: "Nunca e em passagem alguma o texto notado é idêntico à obra [musical]" (apud Carvalho 2007: 22). Acreditamos que tal convicção possa ser justificada pelo fato de que o texto notado a partir do sistema ortocrônico tradicional desconsidera a dimensão performativa.

A ideia de autonomia da obra musical é totalmente incompatível com a notação desmembrada, já que esta se encontra indissolivelmente atrelada às vicissitudes e contingências da performance. Por exemplo, o aspecto visual da notação desmembrada é inteiramente dependente da digitação escolhida para os dedos da mão esquerda posto que, havendo variação na digitação, tal diferença se refletirá na notação. Portanto, trata-se de um

⁴⁷ A frase de Dufourt refere-se à música erudita ocidental, cujas transformações - segundo esse autor - dependeram em grande parte da submissão do campo sonoro ao domínio do campo visual, que é metaforicamente representado pela notação musical ortocrônica [vide capítulo I].

⁴⁸ Esse assunto foi amplamente discutido no capítulo II.

sistema que só faz sentido se concebido a partir de parâmetros performativos, mesmo que tais parâmetros sejam referentes a uma performance hipotética.

Também é importante reconhecer as limitações desse sistema particular de escrita musical. Partindo do princípio de que a notação desmembrada é uma adaptação do sistema ortocrônico às especificidades organológicas do violão, é natural aceitar que ambas compartilhem das mesmas limitações concernentes às reconhecidas dificuldades em lidar com os parâmetros sonoros não pertinentes à escrita [vide capítulo I].

Por fim, ressalvo que a notação desmembrada, sendo uma espécie de notação descritiva, destina-se à análise, não à performance.

Segue-se agora a análise de excertos de peças para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Discute-se a relação entre notação musical e performance considerando a dimensão tácita dos conhecimentos e conteúdos envolvidos.



Aspectos de notação e performance: análise de casos específicos

Para fins de organização, elencamos os conteúdos a partir das obras escolhidas para a análise que são: Estudo n. 1, Prelúdio n. 3, Prelúdio n. 5, Estudo n. 11 e Estudo n. 10. A escolha dessas peças tem como justificativa o fato de elas apresentarem determinados aspectos que julgamos ser de especial interesse para a análise, na medida em que eles revelam possíveis maneiras de transmissão de conhecimentos e conteúdos tácitos entre compositor, intérprete e ouvinte. Cada excerto escolhido pode abranger diferentes assuntos, que serão agora separados, identificados [com subtítulos] e analisados individualmente.

1º Exemplo: Estudo n. 1

O paradoxo da notação de arpejos no violão.

A análise do primeiro compasso do Estudo n. 1 [figura 46] para violão solo, de Heitor Villa-Lobos, revela uma incompletude do texto face à necessária realização sonora do mesmo, especialmente naquilo que concerne às durações das notas grafadas.



performance associada ao violão e não apenas às obras de Villa-Lobos. Em outras palavras, é assim que se executam os arpejos de Giuliani, Carcassi, Sor, Aguado e muitos outros compositores de várias épocas, que costumam escrever de maneira esquemática e simplificada [que são características da notação prescritiva] algo cujo efeito sonoro seria por demais complexo [e nada pragmático] para ser escrito com as durações exatas.

Pode-se aqui fazer uma analogia entre o exemplo apresentado anteriormente para justificar a notação desmembrada - extraído da peça *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega, na qual podem ser percebidas quatro camadas sonoras onde estão escritas três vozes - e o Estudo n. 1 de Villa-Lobos, onde aparecem apenas duas vozes escritas [sendo que a segunda voz está ali somente para ressaltar o prolongamento do baixo], mas cujo efeito perceptível 'inunda a consciência' com a presença de seis camadas sonoras concomitantes, que interagem de um modo tal que nada se parece com o aspecto linear e monofônico que vemos na partitura, como explicitarei mais adiante.

É claro que Villa-Lobos tinha consciência de que sua escrita, lida de acordo com as regras da teoria musical, delimitaria a duração de cada nota do arpejo a uma semicolcheia. No entanto, ao escrever para um violonista, ele sabia que obteria o efeito sonoro desejado baseado no entendimento implícito [assente na tradição da performance e no idiomatismo instrumental] de que o intérprete deixaria soar todas as notas do arpejo para além da duração escrita, criando o amálgama sonoro pretendido. A indicação gráfica desse efeito - que poderia aparecer explicitamente na forma de uma sugestão verbal do tipo '*lasciare vibrare*' ou por meio da presença de ligaduras de prolongamento - torna-se desnecessária ante a certeza comungada entre compositor e intérprete quanto ao efeito pretendido, certeza essa que tem seu fundamento no compartilhamento de conhecimentos tácitos atrelados à tradição da performance, mesmo que compositor e intérprete nunca tenham se conhecido, mesmo que estejam separados por séculos.

Vejamos agora uma possível descrição do efeito sonoro do primeiro compasso do Estudo n. 1 através da utilização da notação desmembrada em seis vozes, representada pela figura 47. O ritornelo foi realizado para evidenciar a diferença perceptível entre o compasso inicial e a sua repetição:

Allegro non troppo

The image shows a musical score for six strings (corda 1 to corda 6) in 4/4 time, key of D major. The tempo is 'Allegro non troppo'. The notation shows a complex arpeggiated pattern across all six strings, with various note values and rests. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign at the bottom.

Figura 47 Heitor Villa-Lobos: *Estudo n. 1* (compasso 1). Notação a seis vozes com o ritornelo realizado.

Constata-se claramente que o resultado sonoro descrito pela figura acima difere sobremaneira daquilo que foi grafado na edição Max Eschig [figura 46]. A notação utilizada originalmente por Villa-Lobos é precisa em relação às alturas e bastante clara quanto ao ritmo estabelecido pelos ataques das notas. No entanto, naquilo que tange à exata duração de cada som e ao momento de sua extinção ela é contraditória, posto que se baseia num paradoxo implícito: o de comunicar ao intérprete que as durações indicadas na partitura **não** devem ser executadas conforme estão indicadas! Dito de outra maneira, a execução 'correta' dos conteúdos grafados de acordo com um sistema de notação baseado nos fundamentos da teoria musical implica a negação consciente desses mesmos fundamentos.

Assim é o paradoxo da notação de arpejos no violão, paradoxo que é resolvido tacitamente - quase como se ele não existisse de fato - entre compositores e intérpretes, tal é a confiança que depositam na tradição da performance e no idiomatismo instrumental como pacificadores dessa grande contradição inerente à escrita dos arpejos.

Voltemos a observar a figura 47 para abordar outros aspectos ocultos:

Ritornelo: repetição dos mesmos conteúdos?

A notação desmembrada deixa claras as diferenças entre o primeiro compasso e sua repetição. Não se trata exatamente de uma repetição de conteúdos, pois o primeiro compasso tem início no silêncio, enquanto que o 'ritornelo' já vem - desde a primeira nota - provido dos prolongamentos sonoros advindos das vibrações das cordas associadas às notas antecedentes. De modo geral, este padrão se repete nos compassos seguintes pois a cada mudança de acorde, o ato de retirar os dedos provoca o mesmo silêncio que observamos através das pausas escritas no primeiro compasso da figura 47, mas esse silêncio não é observado na repetição [ritornelo] dos respectivos compassos, posto que os dedos já estão previamente colocados em suas devidas posições. Portanto, o conteúdo musical dos trechos indicados pelo ritornelo é substancialmente diferente daquele dos compassos escritos, mesmo que o performer se proponha a dar a ambos a mesma interpretação⁴⁹.

Polifonia implícita a seis vozes.

Seis camadas sonoras independentes e concomitantes podem ser claramente visualizadas a partir da notação desmembrada, embora permaneçam como conteúdos ocultos na partitura original. Como esse assunto já foi suficientemente comentado nos parágrafos anteriores [e também na seção 'A notação desmembrada'], abstenho-me de maiores explanações.

Polirritmia⁵⁰ implícita.

Há um verdadeiro jogo dinâmico de ritmos díspares e concomitantes que surgem como resultado da superposição das sonoridades das seis cordas do violão em meio ao desenho entrecortado e sinuoso dos arpejos do Estudo n. 1. Trata-se de uma polirritmia implícita, oculta na partitura. Acreditamos que ela seja intencional, já que sua função é influir na

⁴⁹ Afirmo isso baseado na tradição da performance, pois seria improvável [mas não impossível] que algum intérprete abafasse todas as cordas antes do ritornelo, para imediatamente prosseguir com o acorde idêntico ao anterior, na mesma posição fixa dos dedos da mão esquerda. Até poderia fazê-lo, mas isso iria contra a lógica orgânica da movimentação dos dedos, além de, aparentemente, não fazer sentido *estético-musical*. Baseio-me também na minha própria experiência, já que, das centenas [provavelmente milhares] de performances que já presenciei do Estudo n.1, jamais ouvi violonista algum abafar as cordas antes de realizar os ritornelos indicados na partitura.

⁵⁰ Utilizo o termo polirritmia na acepção dada por Fridman (2012), que a entende como uma ocorrência simultânea de dois ou mais padrões rítmicos diferentes contidos numa mesma fórmula de compasso. Diferencia-se, deste modo, do conceito de polimetria, que é a utilização simultânea de duas ou mais fórmulas de compasso.

percepção da harmonia, texturizando-a através do somatório de configurações rítmicas que ocorrem no âmbito interno dos acordes. Analisadas separadamente, cada uma das camadas sonoras respectivas às cordas do violão [com a exceção da sexta] exibem - em maior ou menor grau - uma instabilidade rítmica que é consequência da alternância dos estados de fase e defasagem em relação ao pulso métrico do compasso quaternário. Instabilidade tal que somente atinge um estado de relativo equilíbrio quando as seis camadas sonoras são ouvidas em conjunto. Dessa maneira, Villa-Lobos consegue despertar inegável interesse rítmico numa peça construída claramente em função da harmonia.

A notação tradicional esconde a realidade 'pulsante' da polirritmia que vem à tona com a performance, cujo efeito pode ser percebido objetivamente pela audição. A análise baseada apenas na partitura original pode induzir a resultados enganosos naquilo que tange à real compreensão da textura rítmica dessa peça. Pereira (1984: 30) chega a afirmar - a respeito do Estudo n. 1 - que "sua configuração rítmica é bastante simples, apresentando unicamente grupos normais de semi-colcheias [sic] num compasso quaternário". Talvez pudéssemos questionar o que seriam 'grupos normais de semicolcheias', uma vez que tal expressão induz-nos a especular sobre a existência de grupos 'anormais' de semicolcheias. No entanto, esse é um questionamento irrelevante face à constatação das inegáveis limitações da análise formalista, conforme discutimos neste e no capítulo II deste trabalho. Logo, se há algo que não se pode afirmar a partir da observação da figura 47 é que o Estudo n. 1 tenha uma configuração rítmica simples, em semicolcheias. A notação desmembrada é uma demonstração cabal desse equívoco.

Há que se considerar, efetivamente, uma dimensão tácita na notação musical, onde subjazem conteúdos ocultos, inacessíveis à análise tradicional e que, portanto, não podem ser por ela explicitados.

Faço uma derradeira observação: o processo de edição do primeiro compasso do Estudo n. 1 revelou algo inesperado e auspicioso. Músicos que trabalham com softwares de edição musical conhecem bem a frustração que sentem ao ouvir o efeito sonoro de suas partituras quando submetidas à 'performance' de um computador comum. Senti a mesma frustração ao ouvir o trecho transcrito em formato digital que aparece na figura 46, a saber, o arpejo do Estudo n. 1 de acordo com a notação original. Dentre os timbres disponíveis no programa [no caso, o

Finale PrintMusic versão 2011a.r1 para Macintosh] selecionei aquele respectivo ao violão, mas o resultado obtido foi algo totalmente distante [como era de se esperar] da sonoridade característica desse instrumento, apesar de o timbre, em si, ser semelhante. Parecia mais um teclado eletrônico com timbre artificial de violão a tocar 'mecanicamente' uma sequência de notas que surgiam e desapareciam com uma precisão inumana e inestética. Qual não foi minha perplexidade ao reescrever o mesmo trecho com a notação desmembrada em seis vozes e comandar ao programa que o executasse. O resultado foi surpreendentemente próximo da sonoridade real de um violão, com as notas do arpejo se mesclando num amálgama sonoro envolvente e convincente, que parecia estar sendo gerado pela vibração concomitante das cordas do instrumento. Nesse momento, tive a certeza de que minha investigação acabara de ganhar um recurso metodológico extremamente eficaz - em sua simplicidade - para a demonstração de muitos dos aspectos que agora estão a ser analisados neste capítulo.

2º Exemplo: Prelúdio n. 3

Conteúdo explícito ignorado.

Nos compassos 14 e 15 do Prelúdio n. 3 aparece uma indicação explícita que diz respeito à duração do segundo acorde, que deve ser igual a dois tempos e meio [figura 48]. A realização deste trecho exige uma digitação específica para que as durações indicadas pelo compositor sejam contempladas. A digitação adequada encontra-se na oitava posição, onde os dedos responsáveis pela manutenção da sonoridade do acorde podem permanecer fixos [deve-se utilizar a barra, ou pestana] enquanto se toca a melodia, de forma a não interromper a vibração das cordas. É uma digitação simples e perfeitamente condizente com o idioma instrumental.



Figura 48 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 3 (compassos 14-15).

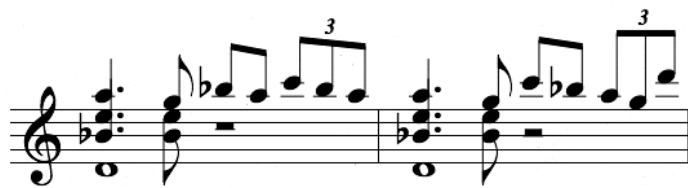


Figura 49 Idem. De acordo com a performance dos intérpretes pesquisados.

No entanto, uma rápida consulta na internet [no site *youtube*] mostrou que a imensa maioria dos intérpretes pesquisados⁵¹ executaram o acorde na terceira posição, abandonando-a em seguida para tocar a melodia em posição mais aguda. Isso provoca, inevitavelmente, a interrupção da duração do acorde e o surgimento de uma pausa não pretendida pelo compositor [figura 49], com prejuízos evidentes às aspirações de Villa-Lobos quanto à duração e ao timbre do acorde.

Por que motivos os intérpretes ignoram a indicação explícita do compositor, sendo que a mesma é plenamente realizável? Não somente realizável, mas perfeitamente compatível com o idiomatismo instrumental que caracteriza toda a obra violonística de Villa-Lobos. É provável que a falha se dê devido àquilo que Collins chama de "proeminências incompatíveis" (2010: 95), situação que ocorre quando se transmite informações a alguém pressupondo que este conheça todos os detalhes do assunto em questão, quando de fato não conhece, gerando dificuldades na comunicação⁵². No caso em análise, as proeminências incompatíveis são os conteúdos sonoros supostamente esperados pelo compositor, conteúdos estes que guardam relação com os prolongamentos das notas do acorde, que são importantes como acompanhamento da melodia, mas também têm a ver com o timbre característico - mais encorpado - associado à oitava posição.

É importante destacar a preocupação de Villa-Lobos com a sonoridade do violão, que parece ser uma constante em toda a sua obra. Isso pode ser observado a partir de algumas características da sua escrita: o "uso de cordas soltas com efeito pedal [...], [o] uso recorrente das tonalidades que privilegiam as cordas soltas [...]" [e a] exploração da timbragem e tensão

⁵¹ A pesquisa no site *www.youtube.com* foi realizada através da busca pela expressão 'Villa-Lobos Prelude 3'. A partir dos resultados encontrados, foram avaliadas as cinco primeiras páginas, perfazendo um total de 68 performances. Desse montante, apenas três intérpretes realizaram a digitação na oitava posição.

⁵² A definição do conceito de 'proeminências incompatíveis' [*mismatched saliences*] já foi apresentada no capítulo III. Repeti-a aqui por motivos de clareza e praticidade.

características de cada corda" (Amorim 2009: 167-8) parecem ser as mais representativas do estilo singular do compositor brasileiro. Acreditamos que Villa-Lobos tencionasse fazer soar o violão à maneira de uma pequena orquestra, devido ao modo com que explora inteligentemente a imensa variabilidade de timbres e ressonâncias que este instrumento pode oferecer a quem conhece-lhe os segredos. Zanon (2009: 75) afirma que - a respeito da obra de Villa-Lobos, em especial nos Cinco Prelúdios - o "uso da ressonância expressiva constitui uma contribuição inquestionável para o desenvolvimento da composição para violão", o que corrobora a necessidade de se buscar compreender essas peças sob o prisma da sonoridade e dos ambientes imaginários que ela pode sugerir. É nesse sentido que a discussão acerca do mencionado acorde do Prelúdio n. 3 não se limita à questão da duração, mas também - e principalmente - ao timbre.

Saliente-se que os conteúdos atinentes ao prolongamento dos acordes estão explicitamente grafados, enquanto que os conteúdos relativos ao timbre concernem à prática instrumental e não aparecem notados, por esse motivo, pode-se dizer que pertencem a uma dimensão tácita da partitura.

No acorde em questão, duração e timbre são ignorados pela maioria dos intérpretes, talvez devido às ambiguidades que a notação ortocrônica costuma apresentar [especialmente nas partituras para violão] em relação às durações, levando-se em consideração os inúmeros casos em que certas durações grafadas não podem - efetivamente - ser respeitadas em sua totalidade, como no excerto do Estudo n. 11 que veremos posteriormente. Eventualmente, tais ambiguidades podem gerar nos violonistas o hábito de não atribuir excessiva importância às durações escritas, o que é em parte justificável pelos argumentos que acabo de mencionar. É precisamente essa diferença de expectativas entre compositor e intérprete - quanto à importância da duração do referido acorde - que caracteriza as proeminências incompatíveis observadas nesse caso específico.

Polifonia implícita a duas vozes.

O compasso 23 do Prelúdio n. 3 marca o início da segunda seção [figura 50] dessa peça e guarda algum parentesco com a música de Bach, particularmente no que se refere ao uso de uma nota pedal em alternância a uma nota em movimento. Tal recurso composicional foi por muitas vezes utilizado pelo compositor alemão para simular a percepção de polifonias em

trechos escritos em textura monofônica para instrumentos essencialmente melódicos como, por exemplo, a flauta. No caso do violão, a polifonia torna-se possível, embora limitada pelas contingências instrumentais como, por exemplo, o número de cordas disponíveis para realizá-la e a impossibilidade de se sustentar os sons para além do tempo de decaída [*decay*] expectável num instrumento de cordas dedilhadas.

É provável que esse contexto tenha inspirado Villa-Lobos a grafar em uma voz apenas um trecho que depois é realizado polifonicamente pela prática da performance. Outros compositores posteriores também utilizam o mesmo recurso. José Vieira Brandão, por exemplo, em sua peça Mosaico n. 1, para violão solo, prefere "utilizar a escrita monofônica, por sua concisão e clareza, mesmo que o efeito sonoro obtido pela execução seja claramente polifônico" (Pedrassoli Júnior 2007: 66).

Essa maneira particular de escrita desloca para os domínios ausentes da partitura a polifonia que somente virá a ser percebida na performance, na medida em que esta [polifonia] é ignorada pela notação tradicional. Ressalvo que há no excerto citado do Prelúdio n. 3 uma tímida indicação das intenções polifônicas de Villa-Lobos, que são sinalizadas pelas letras 'B' - envolvidas por seus respectivos círculos - junto às notas si e lá, o que significa que essas notas devem ser realizadas na segunda corda⁵³, enquanto que a nota pedal [mi] permanece fixa na primeira corda [figura 50].



Figura 50 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 3 [compasso 23].

⁵³ Villa-Lobos representava as cordas do violão com letras dentro de círculos, obedecendo à seguinte sequência, da sexta à primeira cordas: E, A, D, G, B, e [ver capítulo IV, figura 33].

Justifico o uso da expressão 'tímida indicação' ponderando que a sinalização de duas cordas diferentes para uma mesma melodia seja um indício de que o compositor pretende a polifonia. Contudo, a execução deste trecho com a digitação indicada não garante - por si só - o efeito polifônico, apenas permite que ele ocorra ou não, a depender da técnica escolhida pelo performer em função de suas intenções interpretativas. Por exemplo, se o intérprete almeja a polifonia, deve atentar para que os dedos da mão esquerda fiquem pressionados para além da duração de semicolcheias de modo que a primeira corda vibre em concomitância com a segunda. Por outro lado, se o intérprete deseja que o trecho em questão seja percebido como uma frase melódica monofônica, deve articular os dedos de maneira tal que não permita que duas ou mais notas pertencentes à mesma voz soem simultaneamente.

A tradição da performance, no entanto, consagra o primeiro caso [polifonia] em relação ao segundo, fato corroborado pelos resultados da pesquisa [acerca de performances do Prelúdio n. 3 disponíveis no site *youtube*] mencionada anteriormente. O resultado sonoro deste excerto - conforme a tradição da performance e de acordo com a digitação proposta por Villa-Lobos - pode ser observado na figura 51, que explicita a transformação de uma simples melodia em uma textura polifônica a duas vozes.

Figura 51 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 3 [compasso 23] - notação desmembrada.

Trata-se de um exemplo de polifonia implícita que é análogo - mas não idêntico - àquele do Estudo n. 1. A diferença fundamental reside no fato de que, no Estudo n. 1, a polifonia é inevitável por ser inerente à maneira de execução de arpejos no violão que, no caso específico, implica necessariamente seis vozes simultâneas. Já no Prelúdio n. 3, a polifonia pode aparecer ou não, a depender da decisão do intérprete em relação à digitação e às formas de execução escolhidas.

E mais ainda, caso o intérprete opte pela polifonia, pode fazê-lo de muitas maneiras distintas. Exemplifico esta última situação resgatando algumas memórias da época em que eu era aluno de violão do professor Leo Soares, no Rio de Janeiro dos anos 80. Lembro nitidamente de uma ocasião em que o professor Leo defendia que as melodias da segunda seção do Prelúdio n. 3 deveriam ser executadas integralmente em duas vozes, chegando a propor uma digitação específica para tal, de maneira que a nota pedal ficasse na primeira corda enquanto que todas as outras notas fossem executadas na segunda e terceira cordas [figura 52].

The image shows a musical score for six strings, labeled 'corda 1' through 'corda 6'. Each staff is in 4/4 time. The notation is fragmented, with notes appearing on different strings. A line connects a note on corda 1 to a note on corda 2, indicating a specific fingering or articulation.

Figura 52 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 3 [c. 23], segundo digitação proposta pelo prof. Leo Soares - notação desmembrada.

De certa forma, a concepção interpretativa representada pela figura 52 parece ser uma radicalização da ideia original de Villa-Lobos, no sentido em que ela extrapola os limites sugeridos pelo compositor quanto ao momento exato no qual pode ter início o tratamento polifônico por parte do performer. Apesar disso, o exemplo acima é ilustrativo das diversas possibilidades de interpretação que esta notação aceita e deixa em aberto. Destaco que a escrita utilizada por Villa-Lobos no excerto em questão carrega em si uma ambiguidade implícita: ao mesmo tempo em que o compositor sugere uma polifonia a duas vozes - tanto através da indicação de digitação em duas cordas quanto à referida alusão à música de Bach (Amorim 2009: 163) -, opta pela escrita da melodia em textura monofônica, como que a desafiar o intérprete a desvendar o mistério da partitura a partir de seus próprios critérios de julgamento e conhecimentos tácitos.

Duração idealizada do acorde.

A notação desmembrada deixa claro que o acorde de ré menor com sétima, no quarto tempo do compasso 23, não pode durar uma semínima completa [figura 50], pois a mão esquerda

tem que abandonar a quinta posição para atingir a última nota [ré] do compasso, o que provoca a pausa de semicolcheia observada nas figuras 51 e 52. Não seria impossível esticar o dedo 4 da mão esquerda para atingir a nota sem que a mão esquerda se desprendesse da posição [e assim, preservar a duração total do acorde], mas tal gesto, além de incômodo, poderia trazer prejuízos à afinação do acorde, devido à pressão longitudinal que a mão esquerda teria que exercer sobre as cordas por conta do esforço em estender os dedos. Talvez por isso essa opção técnica não tenha encontrado amparo na tradição da performance. Também parece improvável que Villa-Lobos tivesse intenção de utilizá-la para justificar sua escrita.

Tudo leva a crer que Villa-Lobos tenha escrito a duração do acorde de forma idealizada, ou seja, o tempo grafado de uma semínima seria um parâmetro ideal a ser perseguido pelo intérprete, mesmo que, na prática, tal duração não seja atingida. Dessa maneira, a recepção [pelo intérprete] dessa informação subjetiva do compositor quanto à necessidade de sustentação dos sons do acorde torna-se mais importante do que a constatação objetiva de que a duração escrita não pode ser respeitada [até poderia, caso houvesse uma pausa de semicolcheia depois do acorde]. Assim, as pausas que aparecem na notação desmembrada representam conteúdos que, num certo sentido, seriam indesejáveis no âmbito da escrita escolhida - pelo compositor - para um trecho onde o toque legato é fundamental como recurso expressivo. Isso talvez explique o motivo de não haver pausas [em toda a segunda parte do Prelúdio n. 3] na partitura original pois, caso ali estivessem, perturbariam visualmente a ideia de continuidade sonora e expressividade que o compositor tenta transmitir ao intérprete.

Essa preocupação de Villa-Lobos com o impacto visual e psicológico de sua escrita tem relação com o conceito de 'conhecimento ostensivo' [ver a categorização dos conhecimentos explícito e tácito proposta por Collins no capítulo III], subcategoria do conhecimento tácito relacional que abrange as situações em que a observação direta de um determinado objeto permite-nos compreendê-lo melhor do que compreenderíamos através de explicações verbais ['uma imagem vale mais que mil palavras']. Desse modo, Villa-Lobos faz uso da notação para comunicar tacitamente ao intérprete os conteúdos relativos ao caráter musical pretendido para o trecho em questão.

Dolorido: a subjetividade das emoções.

Ainda em relação ao compasso 23, há uma série de indicações do compositor que merecem ser mencionadas pela riqueza de seus significados. São seis recomendações num mesmo compasso - um número que não deixa de causar alguma perplexidade - que abrangem aspectos atinentes a andamento [Molto adagio], dinâmica [*f*], caráter [expressivo], timbre [o algarismo romano V indica que o acorde deve ser realizado na quinta posição, por razões tímbricas⁵⁴], articulação [o glissando descendente entre a nota mi e a nota fá] e emoção [dolorido]. As cinco primeiras indicações fazem parte de um repertório de termos e signos que remetem a parâmetros que são relativamente comuns na notação musical. Já a última, 'dolorido', remete para conteúdos particulares - supostamente extramusicais - que dizem respeito às instâncias mais íntimas da natureza humana, das quais pouco se comenta e sobre as quais muito se cala. Parece claro que Villa-Lobos não quis se referir à dor no sentido fisiológico, enquanto sensação desagradável relacionada às lesões e ferimentos dos tecidos corporais (Silva e Ribeiro Filho 2011: 138), mas sim enquanto emoção que costuma estar associada às noções de sofrimento e tristeza.

Nesse sentido, a expressão 'dolorido' é uma metáfora que é assimilada tacitamente, cujo significado irá depender do estoque de vivências e conhecimentos corporificados [*embodied knowledge*] (Correia 2013: 7) acumulados durante toda a vida do intérprete, em especial as experiências pessoais associadas à dor psicológica como, por exemplo, a perda de um ente querido ou a mágoa de uma decepção amorosa. Se a recepção e compreensão dessa metáfora baseia-se preponderantemente na consciência subsidiária e na articulação de conhecimentos tácitos do intérprete, sua conversão em caráter musical aplicado à segunda parte do Prelúdio n. 3 pode envolver ações bem menos subjetivas, como a manipulação consciente de determinados parâmetros sonoros⁵⁵ a fim de provocar a percepção e o reconhecimento - pelo ouvinte - das emoções pretendidas.

⁵⁴ A indicação indireta de timbres por meio da sugestão de digitações específicas é um assunto que será tratado de forma detalhada aquando da análise de excertos do Prelúdio n. 5.

⁵⁵ A associação existente entre certos parâmetros sonoros e a percepção de emoções na música é defendida por diversos autores, cujas investigações foram objeto de ampla discussão na seção 'Emoções' do segundo capítulo desta tese, onde são abordadas diversas questões atinentes à performance e às emoções musicais sentidas e/ou percebidas.

Do ponto de vista do intérprete violonista, a adição de rubatos, o uso do toque legato e apoiado, os vibratos, glissandos, entre muitos outros recursos disponíveis, são exemplos de parâmetros sonoros cujo manuseio inteligente e sensível é capaz de proporcionar - neste caso específico - o ambiente necessário à evocação das emoções associadas às ideias de dor, sofrimento, tristeza, perda, saudade, melancolia, enfim, quaisquer conteúdos afetivos que possam estar abrigados sob o amplo manto semântico da palavra 'dolorido', que Villa-Lobos usou - não por acaso - para cunhar uma de suas mais pungentes e consagradas melodias.

3º Exemplo: Prelúdio n. 5

Timbre: considerações preliminares.

Dos parâmetros sonoros pertinentes à notação musical tradicional, o timbre parece ter a grafia mais imprecisa e controversa. Não se pode grafá-lo⁵⁶ diretamente, mas compositores costumam sugerir uma determinada qualidade sonora por meio de metáforas [como *dolce*, *scurro*, *aspro*, metálico, aveludado, arranhado, etc.] ou através de expressões que indiquem uma localização de ataque [no caso dos instrumentos de corda], como *sul tasto*, *alla buca*, *sul ponticello*, entre outras. No primeiro caso, o efeito tímbrico é obtido indiretamente, posto que é uma criação do intérprete a partir do significado que ele atribui à metáfora. Esse significado [resultante do processo de interpretação da metáfora] forma-se na mente do intérprete antes que ele decida quais serão os procedimentos técnicos necessários para obter um timbre que - segundo os critérios do intérprete - seja compatível com aquilo que é expresso pela metáfora. No segundo caso, o intérprete segue uma instrução de ordem técnica: atacar a corda em um local específico. O timbre obtido é uma decorrência direta de tal ação.

De certa forma, podemos retomar os conceitos de Seeger (*op. cit.*) [ver capítulo I] e considerar que as metáforas mencionadas têm um caráter descritivo - não em relação ao timbre ou aos sons, mas sim em relação às imagens mentais que a eles estão associadas - enquanto que as

⁵⁶ O timbre pode ser mensurado objetivamente por meio de análise espectral realizada por softwares específicos como o *Sonic Visualiser*, desenvolvido pelo Centro de Música Digital Queen Mary, da Universidade de Londres. A despeito da utilidade da análise espectral como recurso metodológico para a abordagem analítica de alguns aspectos particulares da música, não há como transformá-la em notação prescritiva, pois isso implicaria aceitar a possibilidade de orientar ações do intérprete no sentido de produzir um timbre específico a partir do controle individualizado dos parâmetros de frequência e intensidade de cada um dos sons harmônicos que compõem cada nota individual. Nenhum instrumento musical acústico permite esse grau de controle, que talvez só possa ser atingido por um sintetizador.

instruções técnicas quanto ao local de ataque na corda têm caráter prescritivo de orientação às ações performativas. Essas duas naturezas distintas na forma de indicar os timbres numa partitura musical são salientadas por Loureiro e Paula (2006: 58), ainda que esses autores não se refiram diretamente aos conceitos de notação descritiva e prescritiva.

Diferentemente de outros atributos do som musical, tais como altura, volume e duração, o timbre não pode ser associado a apenas uma dimensão física, não podendo ser especificado quantitativamente pelo sistema tradicional de notação musical [...]. Isto torna mais complexa sua utilização numa composição musical, já que além de especificações de instrumentação, o timbre só pode ser especificado no sistema de notação musical tradicional a partir de instruções relacionadas a outros atributos (combinações de alturas; indicações de intensidade como forte, crescendo, que induzem o intérprete a uma variação do timbre), ou por **instruções verbais que traduzem muitas vezes aspectos psicológicos** [grifo meu, é o caso das metáforas mencionadas acima].

A subjetividade desse parâmetro sonoro faz com que sua descrição esteja constantemente associada a sensações percebidas não pelo sentido da audição, mas por outros sentidos humanos como a visão, o paladar e o tato. Nesse sentido, é compreensível que a definição de timbre mais vulgarmente difundida é aquela que remete à ideia de 'cor do som' (*idem*: 57). Também é compreensível que usemos constantemente expressões como 'som brilhante', 'som doce', 'som aveludado' com tanta [e irrefletida] naturalidade que parece que nunca demos conta de que um som não pode ser visto, degustado, e muito menos tocado pela ponta dos nossos dedos.

Ainda que pareçam absurdas do ponto de vista puramente racional e objetivo, tais associações sinestésicas - que quase sempre são realizadas de maneira não consciente - têm enorme influência na percepção dos fenômenos sonoros (Bragança 2010: 82) e na formação de seus respectivos significados em nossa mente. Como poderíamos definir o timbre de um determinado instrumento ou voz sem recorrer às metáforas? Quais termos existem especificamente para designar este parâmetro sonoro? Utilizamos o conceito de agudo e grave para categorizar o parâmetro altura, assim como forte e piano para categorizar a intensidade, longo e curto para a duração, contudo, não há palavras ou expressões que tenham sido concebidas especificamente para designar as categorias alusivas ao parâmetro timbre. Daí a

importância das metáforas, na medida em que elas podem subsidiar a compreensão [ainda que num sentido figurado, conotativo] de certos conteúdos para os quais não podemos dispor de conceitos verbais denotativos pré-existentes.

Em domínios em que não há uma estrutura pré-conceptual claramente discernível para a nossa experiência, nós importamos uma estrutura por metáfora. A metáfora permite-nos compreender domínios de experiência que não têm a sua própria estrutura pré-conceptual [...]. Compreender a experiência pela via metafórica é um dos maiores triunfos imaginativos da mente humana (Lakoff *apud* Correia 2013: 7).

A partir desse contexto, parece pertinente - neste momento - ensaiarmos uma possibilidade de associação aos conceitos de conhecimento tácito e explícito as duas formas de representação de timbres na partitura que foram mencionadas nos parágrafos anteriores, a lembrar, as metáforas 'descritivas' de imagens mentais associadas ao efeito sonoro pretendido e as indicações 'prescritivas' de ordem técnica, cuja observância pode trazer o timbre pretendido como resultado das ações prescritas. Parece claro que este último caso, por seu caráter objetivo [a indicação de um local específico para o ataque das cordas], está relacionado à instância explícita do conhecimento, já que a execução da instrução não depende necessariamente de um processo de interpretação. Quando um compositor indica que tal passagem seja executada '*sul ponticello*', o intérprete tem a liberdade [e a respectiva responsabilidade] de seguir ou não a orientação escrita mas, se decidir por segui-la, não fará outra coisa senão atacar as cordas na região próxima ao cavalete. O cavalete é um referencial real, concreto, visível, cujo posicionamento não pode ser alterado por estar colado ao tampo. Por conseguinte, quaisquer intérpretes que tencionem respeitar a indicação grafada o farão de modo semelhante, para não dizer quase idêntico, pois não há outra interpretação possível para a expressão '*sul ponticello*'.

É claro que alguns intérpretes poderiam adicionar outros recursos técnicos - como o uso de determinados ângulos de ataque dos dedos da mão direita - para intensificar ou atenuar o timbre característico obtido quando se ataca as cordas próximo ao cavalete e, neste caso,

haveria uma reinterpretação da instrução explícita, reinterpretação essa que poderia estar apoiada em conhecimentos tácitos do intérprete⁵⁷.

Já a representação do timbre por meio de metáforas necessita de um processo interpretativo cujo resultado pode apresentar uma enorme variabilidade de indivíduo para indivíduo, posto que tal processo depende de conhecimentos e experiências pessoais pré-existentes que encontram-se estocados numa base comum que Lakoff denomina de inconsciente cognitivo (*apud* Correia 2013: 5), cujos conteúdos são articulados num nível tácito. Para tornar mais claro, pode-se exemplificar da seguinte maneira: quando um intérprete se depara com a expressão '*dolce*' num determinado trecho da partitura, ele precisa, em primeiro lugar, construir uma imagem mental [uma representação imaginária de um som que guarde alguma analogia com aquilo que o intérprete entenda por 'doce', ver capítulo I, seção 'O que representa a notação musical'] para essa expressão que remete a uma sensação percebida pelo sentido do paladar. A construção dessa imagem mental é absolutamente pessoal, pois depende das experiências passadas do intérprete quanto à percepção do sabor doce e dos conceitos que dela possam derivar. Doce, enquanto sabor, pode significar satisfação, êxtase, saciedade, carinho, amor, enjoo, conforto, repulsa, depressão e uma série de outras possibilidades semânticas concernentes a fatores psicológicos e individuais. Numa segunda etapa, o intérprete tem de buscar transportar para os sons aquilo que, para ele, corresponde à ideia de doce. Isso envolve a escolha de determinados procedimentos técnicos capazes de 'moldar' o som, no sentido de fazê-lo ser percebido à semelhança da ideia abstrata que o intérprete tem acerca do conceito de doce. Trata-se, portanto, de um processo permeado pela subjetividade, cujos resultados - diferentes para cada intérprete - não podem ser minimamente previstos, assim como não há garantia alguma de que o ouvinte reconhecerá - no trecho executado pelo intérprete - qualidades musicais que possam ser associadas ao conceito de 'doce', já que tal reconhecimento também depende dos conhecimentos tácitos do ouvinte.

⁵⁷ É importante esclarecer que a associação aqui proposta - entre as indicações de timbre baseadas em instruções técnicas e o conhecimento explícito - não descarta as dimensões tácitas que fundamentam todas as formas de conhecimento, inclusive o conhecimento explícito, conforme observado por Polanyi [ver capítulo III]. O que se quer dizer - em relação ao exemplo mencionado - é que há uma preponderância da forma explícita de conhecimento no sentido em que a ação específica dos dedos da mão direita - quanto ao local de ataque sobre as cordas - pode ser totalmente descrita em palavras, através da expressão '*sul ponticello*'.

O timbre como conteúdo tático

Há duas passagens no Prelúdio n. 5, de Villa-Lobos, onde o timbre não é grafado nem indicado por nenhuma das duas maneiras mencionadas no exemplo anterior, lembrando, a indicação de ataque num ponto específico da corda [como a expressão '*sul ponticello*'] e o uso de metáforas.

O primeiro exemplo é o segundo acorde do compasso 11 [a figura 53 representa os compassos 10 e 11], onde temos uma nota sol na melodia [em semínima] em ataque simultâneo às notas sol e mi [em mínimas] do acorde que se completa com o prolongamento da nota lá# do baixo. O pequeno círculo junto à nota mi, do acorde, indica que a mesma deve ser executada pela primeira corda solta do violão, o que implica que o trecho deve ser tocado na quinta posição.



Figura 53 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 5 [compassos 10 e 11].

Se respeitada a digitação indicada pelo compositor, ocorrerá que a primeira corda do violão - comumente associada às partes melódicas por conta de seu timbre mais brilhante - estará sendo utilizada para produzir uma nota intermediária do acorde, enquanto que a nota mais aguda da passagem [o sol da melodia], será realizada na segunda corda, cuja sonoridade tende a ser mais escura e velada quando comparada à da primeira corda. A figura 54 mostra claramente a passagem da melodia da primeira corda [compasso 10] para a segunda [três primeiras semínimas do compasso 11], retornando em seguida para a primeira corda [três últimas semínimas].

Figura 54 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 5 [compassos 10 e 11] - notação desmembrada com linha melódica em destaque.

Essa mescla peculiar de sonoridades - cujo efeito é perceptível na forma de notas melódicas mais 'encorpadas' em simultaneidade a acompanhamentos mais 'brilhantes' - é característica da escrita villalobiana, e tem por objetivo uma diferenciação timbrística em relação ao resultado sonoro obtido por uma digitação mais comum. Trata-se de um recurso técnico/composicional que foi utilizado de forma similar em muitas das obras para violão de Villa-Lobos como, por exemplo, nos estudos de número 1, 4, 9, 10, 11 e 12, para citar algumas. Ressalvo que, no caso do compasso 11 do Prelúdio n. 5 há a possibilidade de realização das mesmas notas na primeira posição, mas essa opção - além de incômoda⁵⁸ - anularia o efeito timbrístico esperado. Em muitos outros casos, como nos estudos mencionados acima, não há possibilidades alternativas de digitação, o que garante - de certa forma - o timbre característico que é quase como que uma identidade sonora da obra violonística de Villa-Lobos.

⁵⁸ A realização do compasso 11 na primeira posição exige uma abertura entre os dedos 1 [que pressiona o lá# na primeira casa], o dedo 2 [que pressiona a nota sol na terceira casa] e o dedo 4 [que pressiona a nota mi na quinta casa]. Mesmo assim, é extremamente difícil respeitar as durações escritas, o que talvez explique o motivo pelo qual muitos intérpretes modifiquem este trecho no intuito de facilitar a execução, como veremos logo adiante.

Se admitimos que o timbre - que é o elemento em destaque no compasso 11 do Prelúdio n. 5 - está oculto numa dimensão tácita da partitura, no sentido em que a mesma nada 'diz' sobre ele [lembro que o círculo junto à nota mi indica apenas que esta nota deve ser realizada na primeira corda solta], é de certa maneira previsível que muitos intérpretes não associem a discretíssima indicação de digitação [o pequeno círculo] às intenções de Villa-Lobos quanto ao timbre resultante da execução do trecho na quinta posição. De fato, muitos intérpretes costumam realizar o primeiro tempo do compasso 11 na primeira posição, porém, de forma simplificada [ver acorde assinalado pelo asterisco na figura 55] em relação à escrita original [figura 53], com a supressão da nota mi e a adição da nota dó#, o que faz com que as notas de acompanhamento sejam idênticas àsquelas do acorde imediatamente anterior. O prejuízo para a harmonia é evidente, mas ainda maior é o prejuízo para o timbre, já que esta solução - como já foi dito - anula o colorido sonoro peculiar previsto pelo compositor.



Figura 55 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 5 [compassos 10 e 11]. Grafia modificada em conformidade com a execução simplificada, na primeira posição.

Afirmo isso embasado por uma pesquisa realizada entre os dias 12 e 15 de setembro de 2016, onde a expressão 'villa-lobos prelude 5' foi submetida ao mecanismo de busca do site *Youtube*. Dos resultados obtidos, foram avaliadas as primeiras 60 performances diferentes disponíveis em vídeo [os arquivos de áudio foram desconsiderados], independentemente do fato de serem produzidas por intérpretes profissionais, diletantes ou estudantes. O objetivo foi confrontar dados sobre a preferência dos intérpretes quanto à digitação escolhida para o trecho que corresponde às três primeiras semínimas do compasso 11 [o primeiro tempo do compasso binário composto de 6/4]. A análise dos vídeos produziu os seguintes resultados [ver tabela 3]:

1) 29 entre 60 intérpretes [48,4%] optaram por realizar o trecho mencionado na quinta posição.

2) 22 entre 60 intérpretes [36,6%] optaram por realizar o trecho mencionado na primeira posição, fazendo uso da execução simplificada [demonstrada na figura 55].

3) 9 entre 60 intérpretes [15%] optaram por realizar o trecho mencionado por meio de um salto. Este salto pode ir da primeira à quinta posições [7 intérpretes]; da primeira à terceira posições [1 intérprete]; da quinta à segunda posições [1 intérprete].

| Posição do acorde no compasso 11 | I | salto I-V; I-III; V-II | V | total |
|----------------------------------|-------------|------------------------|-------------|------------|
| Número de intérpretes | 22 | 9 | 29 | 60 |
| <i>porcentagem</i> | <i>36,6</i> | <i>15</i> | <i>48,4</i> | <i>100</i> |

Tabela 3 Preferências de digitação para os acordes no primeiro tempo do compasso 11 do Prelúdio n. 5 de Villa-Lobos.

Os resultados apresentados acima provêm de análise quantitativa. Agora, exponho algumas conclusões de natureza qualitativa, seguindo a numeração previamente estabelecida:

4) Quando a digitação envolve salto, o baixo em lá# [quinta corda, primeiro traste] é necessariamente interrompido após a primeira semínima. Isso faz com que sua duração seja de apenas 1/3 da duração total escrita.

5) Os intérpretes que optaram pela digitação na primeira posição [sem salto] costumam respeitar as durações escritas, embora modifiquem as notas originais [execução simplificada].

6) Os intérpretes que optaram pela digitação na quinta posição nem sempre prestam atenção à duração do baixo, pois alguns deles retiram o dedo 2 da sexta corda antes do tempo previsto, enquanto que outros respeitam integralmente as durações escritas.

7) A digitação na primeira posição impossibilita o efeito timbrístico idealizado por Villa-Lobos, já que o mesmo necessita que a nota sol [mais aguda] seja digitada na segunda corda [o que implica a digitação na quinta posição].

8) A digitação que envolve salto pode produzir o efeito timbrístico quando o salto é da primeira à quinta posições, mas no momento exato do efeito, a voz do baixo não poderá ser ouvida. Quando o salto é da primeira à terceira posições, ou da quinta à segunda posições, o efeito timbrístico torna-se impossível de ser obtido, pelo mesmo motivo mencionado no item 7.

9) A digitação na quinta posição não garante, por si só, a obtenção do efeito timbrístico. É necessária uma abordagem técnica consciente, fruto da intencionalidade do intérprete quanto ao resultado desejado [por exemplo, o dedo 2 deve estar cuidadosamente posicionado na segunda corda de modo a não abafar a vibração das cordas soltas primeira e terceira, além disso, o intérprete deve utilizar um toque especial de mão direita de modo a fazer ressaltar a segunda corda em relação às cordas primeira e terceira, que são pulsadas em simultâneo].

10) É provável que a inobservância - por cerca de metade dos intérpretes pesquisados - da digitação sugerida pelo compositor seja mais um caso relacionado às 'proeminências incompatíveis' de Collins (*op. cit.*) [ver capítulo III], no sentido em que esses intérpretes não perceberam que detalhes não mencionados explicitamente pelo compositor na partitura - no caso, suas intenções quanto ao timbre desejado - eram de fato importantes para a compreensão dos significados musicais desse trecho do Prelúdio n. 5.

Passemos agora ao segundo exemplo de timbre enquanto conteúdo tácito no Prelúdio n. 5, de Heitor Villa-Lobos. Trata-se do acorde de si menor [figura 56] que representa o final dessa peça que encerra o ciclo dos Cinco Prelúdios. Este acorde poderia ser executado com a digitação mais óbvia, ou seja, na sétima posição, com o uso da meia barra [meia pestana]. Dessa maneira, o baixo [nota si] estaria na quarta corda, pulsada pelo polegar da mão direita. As notas restantes - ré, fá#, ré - ficariam distribuídas, respectivamente, na terceira, segunda e primeira cordas. No entanto, há um detalhe intrigante na notação musical, que pode ser bem mais significativo do que aquilo que aparenta ser: Villa-Lobos escreve a nota do baixo com a haste virada para cima enquanto que as notas mais agudas apresentam sua única haste virada para baixo. Seria mais um erro da edição Max Eschig, ou haveria algum propósito para essa escrita incomum?



Figura 56 Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 5, compasso final. Edição Max Eschig⁵⁹.

Uma consulta aos manuscritos do Prelúdio n. 5 [figuras 57 e 58] é o bastante para descartar a hipótese de erro editorial. O manuscrito identificado com o número catalográfico MVL 1994.21.0044 [figura 57] apresenta lições idênticas àquelas da edição Max Eschig, à exceção de dois traços que indicam um glissando entre os dois acordes. Já o manuscrito MVL 1994.21.0045 [figura 58] apresenta pequenas variações na escrita, como a ausência da fermata, o compasso 3/4 e a nota ré isolada, escrita com a haste para baixo, enquanto que as notas si, fá# e ré [no agudo] estão conectadas por uma mesma haste direcionada para cima. Em ambos os manuscritos, a nota mais grave do acorde [si] tem sua haste virada para cima, enquanto que a nota intermediária ré tem sua haste virada para baixo.

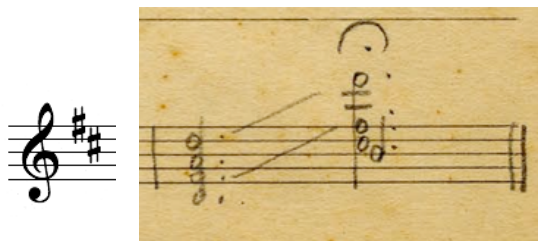


Figura 57 Idem. MVL 1994.21.0044.

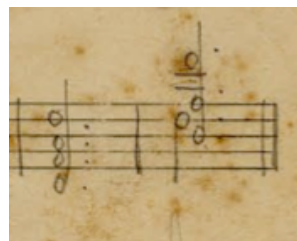


Figura 58 Idem. MVL 1994.21.0045.

Cabe indagar: qual seria o motivo dessa inversão do sentido das hastes? E também, por que razão a nota do baixo está desconectada do restante do acorde [na edição Max Eschig e no manuscrito MVL 1994.21.0044], quando o acorde precedente [ré maior] está grafado de forma coesa, com apenas uma haste?

⁵⁹ Por motivos de clareza, ocultamos o segmento inicial [no caso, três compassos] deste pentagrama, onde aparecem a clave de sol e a armadura respectiva à tonalidade de ré maior. Essa mesma observação quanto à clave e à tonalidade vale para as figuras 57 e 58.

Parece evidente que tal detalhamento não se deva ao acaso. É como se o compositor quisesse transmitir a ideia de que a nota si não devesse soar com o timbre característico de um baixo. Tudo se torna mais claro na descoberta de uma digitação alternativa, na décima posição, onde a nota si é executada na segunda corda solta, enquanto que as notas ré, fá# e ré são executadas na quarta, terceira e primeira cordas, respectivamente. O si está desconectado do acorde por ser a única nota a ser executada numa corda solta. E apesar de, harmonicamente, continuar sendo o baixo do acorde, já não soa como tal, posto que tal corda não é mais pulsada pelo polegar da mão direita, que é responsável pelo timbre encorpado comumente associado aos baixos. Timbristicamente, tal função agora é assumida pela nota ré da quarta corda do violão, pulsada pelo polegar, cuja haste está virada, propriamente, para baixo.

A notação desmembrada [figuras 59 e 60] permite, mais uma vez, a clara visualização da distribuição das notas do acorde final do Prelúdio n. 5 entre as cordas do violão, bem como da nítida diferenciação entre as duas digitações mais utilizadas pelos intérpretes, a saber, a digitação realizada na sétima posição [figura 59] e a digitação realizada na décima posição [figura 60] que defendo ser aquela escolhida por Villa-Lobos a partir dos indícios apresentados pela forma peculiar de notação do acorde final. Vejamos agora as diferenças mais relevantes entre os efeitos sonoros resultantes dessas duas digitações.

The image shows a musical score for six strings, labeled 'corda 1' through 'corda 6'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The final measure of the piece shows a G major triad in the seventh position. The notes are: corda 1 (G), corda 2 (B), corda 3 (D), and corda 4 (G). The notes are marked with fingerings: 'a' for corda 1, 'm' for corda 2, 'i' for corda 3, and 'p' for corda 4. The notes on corda 5 and corda 6 are whole rests.

Figura 59 Villa-Lobos: Prelúdio n. 5, último compasso, digitação do acorde final na sétima posição. Notação desmembrada.

Vê-se que, na digitação representada pela figura 59 [sétima posição], a sequência das alturas das notas coincide com a sequência das cordas [quarta, terceira, segunda e primeira] do violão. Podemos chamar essa digitação de "sequencial" (Carvalho 2004).

A indicação dos dedos da mão direita [p, i, m, a], inexistente na partitura original, foi adicionada à notação desmembrada para tornar claro que a nota 'si' da quarta corda é pulsada pelo polegar e, portanto, terá o peso e o timbre encorpado característicos do baixo.

Já na digitação realizada na décima posição [figura 60], a sequência das notas si, ré, fa#, ré não coincide com a sequência das cordas, estando distribuídas, respectivamente, entre as cordas segunda, quarta, terceira e primeira. Este tipo de digitação pode ser denominada "reentrante" (*op. cit.*). A nota que recebe o timbre encorpado do polegar, neste caso, é a nota intermediária ré, conforme foi mencionado anteriormente.

corda 1

corda 2

corda 3

corda 4

corda 5

corda 6

Figura 60 Villa-Lobos: Prelúdio n. 5, último compasso, digitação do acorde final na décima posição. Notação desmembrada.

As diferenças visíveis na notação desmembrada podem ser percebidas auditivamente na medida em que o resultado sonoro de ambas as digitações difere em termos timbrísticos. Tais diferenças são ainda mais acentuadas quando o intérprete opta pela execução arpejada do acorde final [uma prática comum entre os performers - associada ao repertório do violão, não apenas às obras de Villa-Lobos⁶⁰].

A tradição da performance associada à execução arpejada de acordes de quatro sons no violão mostra que as maneiras mais usuais de realização são: 1) atacar as quatro cordas respectivas ao acorde de forma rápida e sequencial, com os dedos da mão direita - p, i, m, a; 2) atacar as mesmas cordas com um movimento descendente do polegar, que desliza sobre as cordas

⁶⁰ Realizamos uma segunda pesquisa no site *youtube* com a palavra-chave 'classical guitar'. Consideramos os resultados correspondentes a performances de peças consagradas do repertório do violão, bem como arranjos para violão solo de peças oriundas de outras tradições musicais. Descartamos as coletâneas, as vídeo-aulas e outros resultados que não apresentaram correspondência com o assunto pesquisado. Os resultados considerados válidos somaram 42 vídeos de performances de peças variadas [de autores e épocas distintas]. Focalizamos apenas na maneira pela qual os intérpretes executam o acorde final dessas peças. Desses 42 intérpretes pesquisados, 26 [62%] optaram pela execução arpejada enquanto que 16 [38%] optaram pela execução simultânea.

quarta, terceira, segunda e primeira. Em ambos os casos, o arpejo resultante do acorde de si menor na sétima posição forma um desenho melódico linear que vai do grave ao agudo [figura 61], enquanto que a execução arpejada do mesmo acorde na décima posição resulta num desenho melódico anguloso [figura 62] formado por uma linha ascendente [a terça maior ré-fa#], uma linha descendente [a quinta fá#-si] e uma linha abrupta ascendente [a décima menor si-ré].

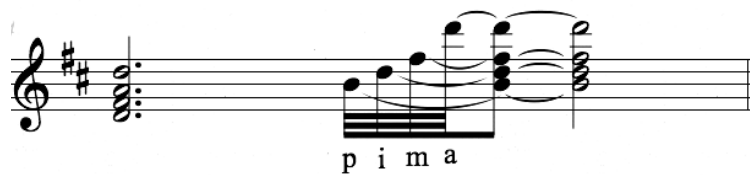


Figura 61 Villa-Lobos: Prelúdio n. 5, último compasso, digitação do acorde final na sétima posição - execução arpejada.

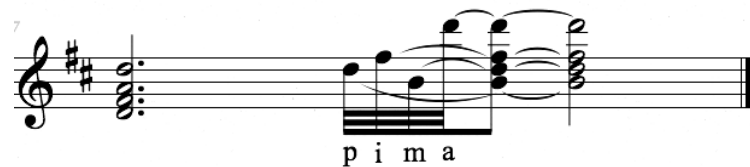


Figura 62 Villa-Lobos: Prelúdio n. 5, último compasso, digitação do acorde final na décima posição - execução arpejada.

Poderiam os desenhos melódicos representados pelas figuras 61 e 62 ser considerados conteúdos tacitamente transmitidos?

Em primeiro lugar, a notação original utilizada no último acorde do Prelúdio n. 5 não prevê a execução arpejada [figura 56], fato que, a princípio, levantaria dúvidas quanto à pertinência da pergunta. No entanto, não podemos desconsiderar a hipótese de que Villa-Lobos estivesse consciente da probabilidade de que muitos intérpretes optassem por essa forma de execução [arpejada], já que ela faz parte da tradição associada à performance do repertório violonístico [conforme comentamos nos parágrafos anteriores]. Se assumirmos tal hipótese como verdadeira, isso equivale a dizer que o compositor admitia - implicitamente - a ocorrência eventual de tais desenhos melódicos. De qualquer maneira, não há como estabelecer uma

relação de causa e efeito entre a notação e o desenho melódico resultante da execução arpejada e, nesse sentido, não há como formar a convicção necessária a uma resposta afirmativa [nem negativa] à pergunta apresentada.

Retomando a questão da direção das hastes, resta saber em que medida os intérpretes associam essa sutileza da notação a uma prescrição 'não explícita' de digitação. Voltemos então aos resultados da pesquisa realizada no *Youtube*, já mencionada nos parágrafos anteriores, para analisar agora apenas as escolhas dos intérpretes quanto à digitação do acorde final do Prelúdio n. 5. Constata-se que pouco mais da metade [32 entre 60, o que equivale a 53,3%] dos intérpretes pesquisados realizam o acorde na décima posição, o que pode significar que, neste caso, foi estabelecida a conexão entre a direção das hastes - indicada na partitura - e a digitação. Por outro lado, 28 entre 60 intérpretes [46,7%] optam pela digitação na sétima posição, o que leva a crer que tais violonistas ignoram ou desconsideram os possíveis significados da inversão de sentido das hastes no acorde final. Um resumo desses dados está exposto na tabela 4, a seguir.

| Posição do acorde final | VII | X | total |
|-------------------------|------|------|-------|
| Número de intérpretes | 28 | 32 | 60 |
| porcentagem | 46,7 | 53,3 | 100 |

Tabela 4 Preferências de digitação para o acorde final do Prelúdio n. 5 de Villa-Lobos.

A considerar toda a argumentação aqui apresentada com foco nos dois casos específicos - ambos ocorrentes no Prelúdio n. 5, de Villa-Lobos - analisados sob o manto conceitual dos conhecimentos tácito e explícito, parece pertinente concluir que o timbre é um conteúdo musical de especial relevância para os excertos mencionados neste tópico [compasso 11 e compasso final]. Não obstante essa constatação, as referências gráficas atinentes ao timbre não aparecem claramente identificadas na partitura original publicada pela editora Max-Eschig. Desse modo, o timbre - como tal - permanece oculto numa instância tácita da notação, posto que nada é dito sobre ele na partitura.

O cerne da questão reside na maneira pela qual o compositor consegue transmitir ao intérprete [e o intérprete ao ouvinte] tais conteúdos tácitos concernentes ao timbre. Com base

nas evidências apresentadas quanto à intencionalidade do compositor face à expectativa de um resultado sonoro no qual o timbre é um parâmetro prioritário, pode-se concluir - sem receio de equívocos significativos - que Villa-Lobos usa estrategicamente certas particularidades da notação musical [como a direção das hastes das notas] de modo a induzir o intérprete a uma determinada digitação, e não diretamente a um resultado sonoro. Só a partir da realização dessa digitação específica é que o efeito timbrístico pretendido pelo compositor será finalmente explicitado pelo ato da performance, como consequência das peculiaridades sonoras atinentes à distribuição das notas entre as cordas do violão, em outras palavras, como consequência da digitação.

Uma última reflexão diz respeito à constatação de que essa forma de conhecimento tácito [bem como sua transmissão] não está contemplada na categorização oferecida por Collins [vide capítulo III]. Permito-me descrever essa forma de conhecimento como algo que é sabido conscientemente por alguém, mas que é transmitido para outrem de maneira tácita, fazendo-se uso de um segundo conteúdo, explícito, que se encontra vinculado ao primeiro [tácito] através de uma relação de causa e efeito.

4º Exemplo: Estudo n. 11

Notação idealizada.

O caso a seguir atém-se a um aspecto da escrita que revela a idealização de um efeito sonoro. Para compreender como isso ocorre, é necessária uma breve contextualização formal e textural do excerto analisado: a expressão agógica *Animé* marca o início da segunda seção do Estudo n. 11 [figura 63], onde uma melodia em notas longas [que se inicia com a nota fá# do compasso 16, para depois seguir em terças maiores paralelas] é permeada pelo acompanhamento das notas pedais sol e si, estas, realizadas respectivamente pela terceira e segunda cordas soltas do violão. A terça dó - mi, que abre o compasso 19, representa o final dessa primeira frase melódica da seção *Animé* e está grafada com a duração de quatro tempos. Uma ligadura junto a essas notas sugere que Villa-Lobos tenha tido a intenção de que essa terça maior continuasse a soar concomitantemente às notas subsequentes, o que, de certa forma, seria uma lição desnecessária já que a duração escrita [semibreve] garantiria pelo menos quatro dos cinco tempos de duração do compasso.

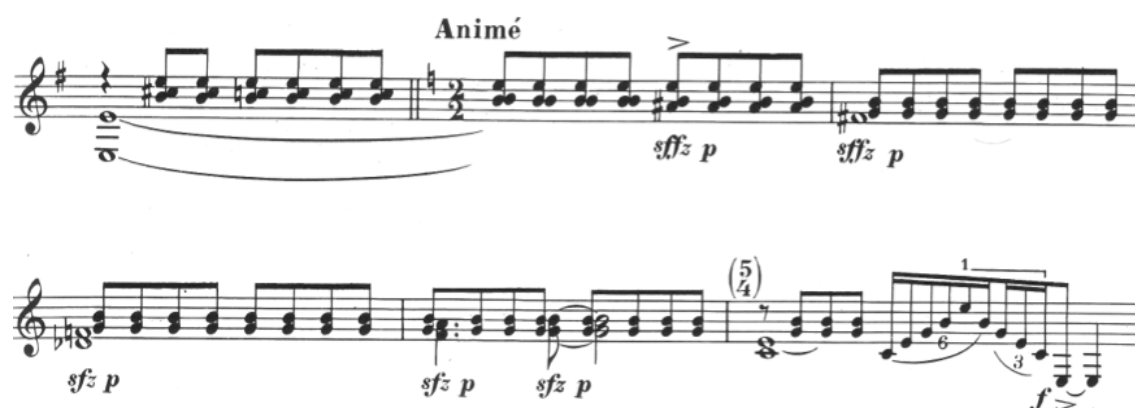


Figura 63 Estudo n. 11 [compassos 14 - 19].

O problema é que, do ponto de vista instrumental, tal duração é impraticável, pois o arpejo subsequente [no terceiro e quarto tempos] contém as mesmas notas do e mi [nas mesmas quinta e quarta cordas], cujo ataque necessariamente interrompe a vibração das cordas envolvidas ao dar-lhes novo impulso. A notação desmembrada deixa clara essa situação [figura 64].

Figure 64 shows six staves of musical notation, labeled 'corda 1' through 'corda 6'. Each staff contains a series of chords. The first chord is marked 'sfz p' and the second is marked 'f'. The notation is desmembrada, showing the individual notes of the chords across the six staves.

Figura 64 Estudo n. 11 [compasso 19]. Notação desmembrada em seis vozes.

Vê-se que a terça maior dó - mi dura apenas dois tempos, sendo novamente atacada no terceiro tempo já como parte integrante do acorde arpejado subsequente. No entanto, quando nos propomos a ouvir este excerto a partir de uma performance, surpreendemo-nos ao constatar que o efeito que percebemos pela audição é - curiosamente - mais semelhante ao texto musical grafado da forma 'idealizada' do que àquilo que realmente ocorre no âmbito das durações representadas pela notação desmembrada. Tal percepção parece caminhar em direção oposta àquela que me referi acerca da grafia do Estudo n. 1, em que Villa-Lobos escreve de forma esquemática e prescritiva conteúdos gráficos que pouco têm a ver com os conteúdos sonoros apreendidos a partir da audição de uma performance, estes, representados de forma 'descritiva' pela notação desmembrada. Já no Estudo n. 11, parece que a melhor 'descrição' do efeito percebido é justamente a notação original do compositor, mesmo que a notação desmembrada em seis vozes demonstre claramente a interrupção das vibrações das cordas quinta e quarta ao fim do segundo tempo do compasso 19.

Por que percebemos nas notas dó e mi uma duração maior do que aquela que realmente ocorre? Seria essa percepção uma espécie de ilusão auditiva análoga às ilusões óticas com as quais costumamos nos maravilhar?

Talvez não haja uma resposta única para essas questões, mas é possível que a Teoria da Gestalt - no pressuposto de que a percepção do todo é condicionada à maneira pela qual suas partes se relacionam entre si e se relacionam com o todo - ofereça algum suporte para o entendimento dos princípios pelos quais a mente humana tende a agrupar ou segregar em unidades os objetos por ela percebidos, tendo em vista a noção geral - amplamente aceita pelos autores que se dedicam ao estudo da Gestalt - de que o todo é diferente da soma de suas partes.

Não vemos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas fora desse todo (Fraccaroli 1952: 31).

Muito embora a Teoria da Gestalt esteja mais comumente associada aos estudos atinentes à percepção de objetos visuais, seu potencial como abordagem analítica de fenômenos de outras

naturezas [como os fenômenos sonoros] tem sido demonstrado ao longo dos séculos XX e XXI. A aplicação das leis da Gestalt na abordagem de fenômenos sonoros relacionados a música está presente nos trabalhos desenvolvidos por Wertheimer, Meyer, Lerdahl, Jackendoff, Tenney, Polansky, Lipscomb e Bordini (Oliveira 2014: 48).

Para oferecer uma possível resposta - apoiada pela Teoria da Gestalt - às questões anteriormente deixadas em aberto, é necessário examinar quais são as leis e princípios que influenciam a configuração de objetos observados em unidades perceptuais. Focalizarei a proposta de Gomes Filho e Bordini (*apud* Oliveira 2014: 37) que lista as leis de agrupamento gestáltico no domínio da apreensão visual [tabela 5] - por considerá-la adequada [segundo os critérios de simplicidade, clareza e concisão] a servir aos objetivos específicos atinentes à análise do fenômeno auditivo que ocorre no excerto em questão [figura 63].

A tabela 5 elenca seis princípios básicos de agrupamento gestáltico [na coluna esquerda], com suas respectivas descrições [coluna central] e exemplos visuais [coluna direita]. Tais informações desobrigam-nos de maiores detalhes sobre cada um dos respectivos princípios gestálticos.







| | | |
|------------------------|--|---|
| Segregação/ Unificação | A segregação é a capacidade de separar unidades formais em um todo perceptivo. A unificação se refere à igualdade de estimulação. O contraste permite a percepção da forma. Em (a) se percebe melhor a forma do que em (c), graças ao contraste de cor. |  (a) (b) (c) |
| Fechamento | Nossa percepção tem a tendência para completar objetos incompletos. Em (d) vemos um quadrado formado por linhas pretas ou uma cruz branca. |  (d) |
| Boa continuidade | Linhas tendem a se prolongar na mesma direção. Em (e) vemos duas linhas se cruzando e não duas arestas. |  (e) |
| Proximidade | Elementos ópticos próximos tendem a ser vistos juntos e a constituírem unidades dentro do todo. Em (f) vemos três colunas com três círculos pretos e em (g) três linhas |  (f) (g) |
| Similaridade | Elementos com forma ou cor semelhantes são vistos como unidades. Em (h) vemos colunas e em (i) linhas. A similaridade é um fator mais forte do que a proximidade. |  (h) (i) |
| Pregnância | Qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal forma que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas. Em (j) percebemos um quadrado e um triângulo em vez de estruturas geométricas mais complexas justapostas, como em (k). |  (j) (k) |

Tabela 5 Leis da Gestalt segundo Gomes Filho e Bordini - reproduzidas a partir de Oliveira (2014: 37).

Da tabela exposta acima, interessam-nos particularmente para a análise do excerto do Estudo n. 11 os princípios de Segregação/Unificação, Fechamento e Pregnância, devidamente adaptados ao contexto no qual a abordagem de tais relações perceptuais se dá a partir de objetos sonoros.

Observemos agora as figuras 65 e 66, que são uma representação simplificada [suprimimos o acompanhamento e os indicadores de dinâmica por motivo de clareza] do trecho melódico que se situa entre os compassos 16 e 20 do Estudo n. 11. A figura 65 mostra a melodia tal como a percebemos auditivamente [e que é semelhante à grafia original de Villa-Lobos, ver

figura 63], enquanto que a figura 66 evidencia a duração real da terça dó - mi [conforme discutimos anteriormente] que é de dois tempos.

Recoloquemos agora a questão: se sabemos que a duração 'real' da terça dó - mi é de apenas dois tempos [figura 66], por que então percebemos a frase melódica [que vai do compasso 16 ao 20] de maneira tal como está 'idealmente' representada pela figura 65?



Figura 65 Estudo n. 11 [compassos 16 - 20]. Efeito percebido



Figura 66 Estudo n. 11 [compassos 16 - 20]. Duração real.

Para tentar responder à questão, recorramos à Teoria da Gestalt e ao princípio do Fechamento que estabelece que - segundo Gomes e Bordini (*apud* Oliveira 2014: 37) - a mente humana tende a 'completar' objetos incompletos na busca de uma unidade formal harmoniosa. Assim, percebemos um triângulo na figura 67 - e não três linhas poligonais separadas - na medida em que nossa mente preenche os espaços vazios de modo a dar continuidade e completude às linhas que estão interrompidas.

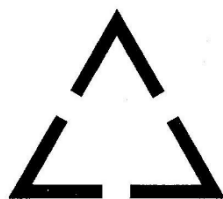


Figura 67 Exemplo do princípio gestáltico de Fechamento, ou Clausura, reproduzido a partir de Fraccaroli (1952: 17).

De maneira análoga, tendemos a 'completar' duração da terça dó - mi porque seus dois tempos reais [uma mínima] não satisfazem a expectativa de um fechamento coerente para uma frase cujas figuras rítmicas iniciais [semibreves] têm o dobro dessa duração. Assim, 'completamos' o tempo que falta para que a frase seja percebida como uma unidade formal equilibrada e harmoniosa.

É improvável que Villa-Lobos tenha se apoiado nas leis e princípios da Gestalt para grafar um trecho que não pode ser realizado da forma como está escrito [figura 63], mas, paradoxalmente, pode ser percebido como tal. Todavia, é aceitável admitir a intencionalidade do compositor naquilo que toca à transmissão da ideia de que os conteúdos grafados - especificamente no excerto citado - representam uma idealização do efeito sonoro pretendido, mais que uma prescrição de ações performativas.

Voltando a observar a figura 63, que mostra a notação original do compositor na edição Max Eschig, há ainda mais um detalhe a considerar. Logo após a emissão da terça dó - mi [compasso 19] seguida de três colcheias com o bicoorde sol - si, Villa-Lobos interrompe a melodia com um acorde arpejado de grande efeito dinâmico e timbrístico. Tal acorde contém a terça dó - mi nas formas ascendente [no início do arpejo] e descendente [no fim do arpejo que termina com a nota mi da sexta corda solta]. Por que não percebemos esses dois ataques da terça dó - mi [no âmbito do acorde arpejado] como partes integrantes da melodia? Caso percebêssemos dessa maneira, teríamos a frase melódica dos compassos 16 a 20 representada [de forma simplificada] pela figura 68. No entanto, nossa percepção aponta para o efeito sonoro descrito pela figura 65.



Figura 68 Estudo n. 11 [compassos 16 - 20]. Integração hipotética dos ataques da terça dó - mi do acorde arpejado [indicados pelo asterisco] na percepção da melodia.

Mais uma vez a Teoria da Gestalt pode trazer alguma explicação. Proponho uma análise baseada no princípio gestáltico da Segregação/Unificação que, neste caso, diz respeito ao grau

de contraste entre a camada da melodia e a camada do acompanhamento, de forma análoga ao contraste visual que pode se estabelecer em menor ou maior grau entre figura e fundo [tal como descrito na tabela 5]. Quanto maior é o contraste, maior será a segregação do elemento contrastante em relação ao todo percebido. Quanto menor o contraste, maior será o grau de unificação dos elementos no todo percebido. Por conseguinte, podemos constatar que o segmento melódico - que tem seu início no compasso 16 e seu fim no segundo tempo do compasso 19 do Estudo n. 11 - está claramente destacado da camada de acompanhamento, que é composta pela repetição em colcheias do bico de sol - si. Tal contraste se estabelece em decorrência de vários fatores concomitantes que concernem aos seguintes parâmetros sonoros: 1) altura - fixa para o acompanhamento, variável para a melodia, ocasionando um movimento oblíquo entre as vozes; 2) duração - figuras longas para a melodia e figuras rápidas para o acompanhamento; 3) timbre - cordas soltas para o acompanhamento [o que impossibilita o uso do vibrato] e cordas presas para a melodia [que pode ser tocada com vibrato]; 4) intensidade - o uso do peso do dedo polegar na melodia faz com que a mesma se destaque em relação ao acompanhamento, além disso, Villa-Lobos indica *sforzandi* para os ataques respectivos à melodia, o que deixa nítida a sua intenção quanto à percepção da melodia como uma camada 'segregada' da camada do acompanhamento.

O que acontece no terceiro e quarto tempos do compasso 19 é a quebra da regularidade do acompanhamento em colcheias pela irrupção do acorde arpejado [ver figura 63]. Vimos que a terça dó - mi está contida nesse acorde, sendo atacada por duas vezes em decorrência dos movimentos ascendente e descendente do mesmo. Como os ataques da terça dó - mi estão englobados no mesmo movimento que produz o efeito arpejado do acorde, este último passa a ser percebido como uma unidade contrastante em relação ao acompanhamento precedente - e que não faz parte da camada melódica, mas sim, do acompanhamento. Dessa forma, o mesmo princípio gestáltico que nos permitiu a percepção de melodia e acompanhamento como elementos segregados, no excerto mencionado no parágrafo anterior, faz agora com que percebamos o acorde arpejado como uma unidade integrada à camada do acompanhamento, não nos permitindo reconhecer os dois ataques da terça dó - mi [indicados pelos asteriscos da figura 68] como parte integrante da melodia.

A tendência a percebermos a melodia mencionada tal como ela aparece grafada na figura 65 [que é a grafia mais aproximada à original] e não como aparece nas figuras 66 e 68 pode ser

também explicada pelo princípio gestáltico da *Pregnância*, segundo o qual a mente humana tende a perceber mais rapidamente [e eficazmente] as formas mais simples, e também, que os agrupamentos perceptuais serão realizados de modo a obedecer aos critérios de maior simplificação, sempre que as condições dadas assim o permitam. Para Gomes Filho (2008: 36), a *Pregnância* é a lei básica da percepção visual da Gestalt, pois ela está presente em todos os outros princípios gestálticos. Fechamento, Boa Continuidade, Segregação, Unificação, Proximidade, Similaridade e outros princípios não mencionados por Gomes Filho [mas que são abordados por outros autores] são como que especificidades do princípio maior de simplicidade associado ao conceito de *Pregnância*. Assim sendo, a percepção do referido excerto do Estudo n. 11 à semelhança da notação 'idealizada' original [figura 63] deve-se, em grande parte, ao fato de que esta grafia representa a solução de maior simplicidade e eficácia [em outras palavras, apresenta um alto grau de *Pregnância*] no sentido de permitir uma melhor compreensão e assimilação da 'boa forma' dessa frase musical. Tal percepção, portanto, é influenciada simultaneamente pelos princípios gestálticos de Fechamento, Boa Continuidade, Segregação/Unificação e *Pregnância*.

Talvez a argumentação aqui exposta [sobre a questão da notação idealizada no trecho mencionado do Estudo n. 11 e a respectiva abordagem analítica assente na Gestalt] pareça representar um desvio de assunto em relação à proposta original deste trabalho, nomeadamente a análise de excertos musicais [de obras para violão de Heitor Villa-Lobos] com base nos conceitos de conhecimento tácito e explícito. Não o é. Afirmo isso com bastante segurança, baseando-me no fato de que o próprio autor de *Personal Knowledge* e *The Tacit Dimension* assume que a grande reforma conceitual promovida por ele teve como ponto de partida as descobertas e conclusões da psicologia da Gestalt (Polanyi 1962: vii).

Além disso, Polanyi acredita ter ido ainda mais longe ao englobar a estrutura conceitual da Gestalt no terreno epistemológico do conhecimento tácito (Polanyi, 1966: 6), chegando a defender uma hipótese algo polêmica, de que a percepção - que é o foco central da psicologia da Gestalt - apareceria agora [após a reformulação conceitual proposta por ele] como "a forma mais empobrecida do saber tácito" [tradução minha]⁶¹, cuja função seria a de construir uma ponte entre os mais altos poderes criativos do homem e os processos predominantemente corporais que são proeminentes nas operações perceptuais (*ibid.* p. 7). Talvez Polanyi esteja

⁶¹ Texto original: the most impoverished form of tacit knowing.

indiretamente se apoiando na ideia de que as operações mentais que envolvem os fenômenos perceptivos se dão de forma imediata e - de certa forma - automática, sendo "não arbitrárias, independentes de nossa vontade e de qualquer aprendizado" (Fraccaroli 1952: 12). Assim, a percepção se distanciaria de formas mais elaboradas de conhecimento tácito, especialmente daquelas que envolvem processos interpretativos.

Há outros exemplos que evidenciam os laços de intimidade entre essas duas abordagens. Polanyi (*ibid.* p. 6) cita o processo mental que nos faz reconhecer uma fisionomia a partir da integração das inúmeras particularidades fisiológicas que conseguimos perceber visualmente [e simultaneamente] como um todo - e das quais somos subsidiariamente conscientes -, sem que sejamos capazes de descrever cada uma dessas particularidades separadamente, o que evidencia o caráter eminentemente tácito dos fenômenos perceptuais abordados pela Gestalt.

Assim posto, quando discutimos a análise do excerto do Estudo n. 11 com base na teoria perceptual criada no âmbito da psicologia da Gestalt, estamos a falar diretamente de processos mentais que estão indissociavelmente atrelados ao campo epistemológico definido pelas fronteiras dos conhecimentos tácito e explícito.

5º Exemplo: Estudo n. 10

Brasilidade.

A seção final [*Vij*] do Estudo n. 10 [figura 69] é essencialmente rítmica e guarda algum parentesco estético e semântico com a seção central do Choros n. 5 - 'Alma Brasileira' (1925) para piano solo, de Villa-Lobos. A questão aqui é a carga de conteúdos afetivos implícitos que dizem respeito ao sentimento de brasilidade. Esses conteúdos são compreendidos tacitamente pelo intérprete brasileiro, sendo refletidos na performance sob a forma de um 'balanço' rítmico característico da música daquele país. 'Gingado', 'suingue' [*swing*] e 'molho' (Pedrassoli Júnior 2013: 269) são alguns dos termos utilizados para designar essa rítmica desconcertante que subjaz em alguma instância tácita da notação.



Figura 69 Estudo n. 10 [compassos 66-70].

É tarefa impossível descrever em palavras as características e peculiaridades dos aspectos performativos necessários à execução da rítmica brasileira de modo a fazê-la ser reconhecida como tal. Intérpretes brasileiros não necessitam, evidentemente, dessas informações para recriar o balanço indescritível que remonta tanto às escolas de samba da atualidade quanto aos tambores africanos de tempos passados (Almeida 1942: 11-13). A própria escrita musical não é capaz de registrar a 'inexatidão' das síncopes que caracterizam os ritmos brasileiros em geral, nem mesmo as imprevisíveis acentuações que fazem com que simples grupos de semicolcheias repetidas [como em qualquer batucada] possam representar um convite irresistível a movimentos corporais involuntários e - quase sempre - inevitáveis [falarei sobre isso mais adiante] por parte daqueles que ouvem a música feita no Brasil.

Quanto à 'inexatidão' a que me refiro a respeito da execução das síncopes na tradição musical brasileira, trata-se de um assunto já bastante discutido por diversos musicólogos brasileiros como Mário de Andrade, que dedicou cerca de dez páginas de seu 'Ensaio sobre a Música Brasileira' (1972: 29-39) à abordagem de questões relacionadas aos problemas e ambiguidades que envolvem a síncope.⁶²

⁶² Alguns autores utilizam o termo síncope. A grafia variante não altera o significado, que é o mesmo de síncope.

A música brasileira tem na síncope uma das constancias dela porêem não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada 'síncope' do nosso populario é um caso subtil e discutivel. Muitas vezes a gente chama de síncope o que não o é (Andrade 1972: 30)[sic]⁶³.

Para esse autor, o conceito de síncope - conforme o estabelecido pelos tratados de teoria musical - não teria correspondência direta com os movimentos rítmicos da música brasileira, aos quais chamamos também de síncope. Tal ambiguidade teria se originado de um conflito entre a "rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia para cá [Brasil]" (*ibid.*) e a rítmica ameríndia - e possivelmente também a africana - que, segundo Andrade, são provenientes da prosódia, "coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva do Gregoriano" (*ibid.*). Desta feita, a resolução desse conflito primordial - a partir daquilo que podemos deduzir do pensamento de Andrade - aparece no modo de execução do cancionero popular e folclórico, onde melodias aparentemente sincopadas são fruto da liberdade e habilidade do cantador em dar-lhes uma flexibilidade rítmica tal, a ponto de fazer parecer que a melodia encontre-se quase sempre defasada de seu acompanhamento. "O cantador aceita a medida justa sob todos os pontos de vista a que a gente chama de *Tempo* [grifo do autor] mas despreza a medida injusta (puro preconceito teorico [sic] as mais das vezes) chamada *compasso* [grifo do autor]" (*ibid.* p. 36). Assim, aquilo que acabou por ser fixado na forma de síncope pela notação musical utilizada no registro gráfico do cancionero popular brasileiro é, na verdade, uma maneira de execução notadamente maleável [mas não arrítmica] cujas sutilezas internas escapam ao mensuralismo explícito do sistema ortocrônico de notação.

Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncope. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* [grifo do autor] na execução e não como está grafado no populario impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista

⁶³ Optei por não 'corrigir' a grafia original deste intelectual brasileiro que usava a língua portuguesa de modo peculiar e engajado. No chamado 'Prefácio Interessantíssimo' de seu mais emblemático livro de poemas, intitulado 'Paulicéia Desvairada' [publicado em 1922 e reconhecido como um dos marcos iniciais do modernismo na literatura brasileira], Mário de Andrade reivindicava para si a liberdade de fazer uso da língua da forma que mais lhe aprouvesse: "A gramática apareceu depois de organizadas as línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe da existência de gramáticas, nem de línguas organizadas [...]. Você perceberá com facilidade que si na minha poesia a gramática às vezes é desprezada, graves insultos não sofre neste prefácio interessantíssimo [...]. Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia" (Andrade 1987: 73-74). Há neste capítulo outras citações literais desse autor onde aparecem numerosos erros de ortografia e gramática que - por fidelidade ao estilo andradiano - não serão corrigidos nem indicados pela expressão latina *sic*.

assunte bem a realidade da execução popular *e a desenvolva* [grifo do autor]. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante (Andrade 1972: 37).

Reivindico especial atenção ao trecho em que Mário de Andrade reconhece que o 'sincopado' brasileiro, da maneira como é percebido a partir da audição de uma performance autêntica é bem diferente da síncope tal como aparece grafada no "populário impresso". Esse dado é de especial relevância para a nossa investigação, na medida em que confirma mais uma vez a existência de conteúdos extremamente significativos - neste caso, para a compreensão da cultura musical brasileira - que não podem ser grafados, posto que assentam na imprevisibilidade e variabilidade dos traços performativos característicos do contexto cultural aos quais estão associados. São, portanto, conteúdos tácitos tais - atinentes à categorização de conhecimentos tácitos coletivos (Collins 2010: 119) - que só podem ser explicitados se for atendida a condição primordial de que o intérprete esteja integrado no mesmo contexto cultural [ou que dele comungue de alguma maneira] no qual a música tenha sido originalmente concebida. Caso contrário, o intérprete tenderá a executar a síncope de modo semelhante ao indicado pela grafia explícita da partitura, isto é, de acordo com os fundamentos de divisão rítmica estabelecidos pela teoria musical.

Se insisto na questão da síncope - o que pode parecer um detalhamento excessivo e pouco significativo para o leitor não brasileiro - é porque a mesma veio a se configurar como uma das características mais emblemáticas para a definição do conceito de música popular brasileira (Sandroni 2001: 19), cuja gênese está relacionada ao reconhecimento do maxixe e do choro como sendo os primeiros gêneros musicais genuinamente brasileiros. E também, porque tais gêneros 'sincopados' [o samba, inclusive] foram as fontes de inspiração para que Villa-Lobos estabelecesse as bases para uma música de concerto com caráter nacional [brasileiro]. Foi a partir desse diálogo com a linguagem musical advinda da cultura popular urbana - em especial aquela dos chorões - é que Villa-Lobos pôde extrair os conteúdos que posteriormente seriam transmutados em criação estética, ou 'música artística', como costumava dizer Mário de Andrade.

[...] carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porê desenvolvimento dêste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza (Andrade 1972: 37).

Villa-Lobos parece ter sido um dos compositores a beber reiteradamente na metafórica fonte de riqueza mencionada por Andrade. Obras como os choros [penso logo no Choros n. 1, para violão solo, no Choros n. 3 - o 'Pica-Pau', no Choros n. 5 - Alma Brasileira, no Choros n. 6 e no Choros n. 10 - "Rasga o Coração"] e a Suíte Popular Brasileira são bons exemplos. A pujança rítmica que observamos entre os compassos 66 e 70 do Estudo n. 10 [figura 69] para violão [e também nos seus compassos introdutórios] demonstra o quanto Villa-Lobos soube redimensionar o sincopado essencial advindo dos gêneros populares, convertendo-o numa nova e complexa configuração rítmica que só é conseguida através do uso consciente de uma linguagem composicional fortemente pessoal (Neves *apud* Pilger 2010: 760). Ainda assim, o parentesco entre o excerto mencionado do Estudo n. 10 e as manifestações rítmicas advindas da cultura popular - e que serviram de inspiração ao compositor - parece evidente.

Mas como traduzir em palavras o balanço característico da música brasileira? Por que nosso corpo tende a interagir e movimentar-se involuntariamente enquanto a ouvimos?

A síncope escrita, por si só, não explica o caráter dançante dos ritmos sincopados do Brasil, talvez pelo fato de ser ela uma moldura excessivamente rígida para conter as configurações rítmicas maleáveis e imprevisíveis - ou, nas palavras de Wisnik (*apud* Soares 2002: 74), a "rítmica quebrada aliada ao balanço da malandragem" - que caracterizam boa parte da música brasileira.

Além disso, há a questão do deslocamento da acentuação. Por exemplo, a polca europeia - introduzida no Brasil em meados do século XIX (T'inhorão 2001: 179) - sofreu um processo de transformação e 'abrasileiramento' que a tornou cada vez mais sincopada através do progressivo deslocamento de suas acentuações rítmicas de origem (Wisnik 2008: 34) [retomarei essa questão mais adiante], cujo resultado foi o surgimento do gênero musical popular [e já brasileiro] conhecido por maxixe. Essas transformações sofridas pela polca foram mencionadas [mais de uma vez, aliás] na obra literária de Machado de Assis (1937: 24-

25), como nesta crônica-poesia publicada originalmente no jornal 'Gazeta de Notícias' em 20 de janeiro de 1887, da qual reproduzo alguns versos⁶⁴.

Cousas que cá nos trouxeram
De outros remotos lugares,
Tão facilmente se deram
Com a terra e com os ares,
[...]
Mas a polca? A polca veio
De longas terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora;
Mas de feições tão mudadas [grifo meu],
Que até discute ou memora
Cousas velhas e intrincadas.

Pusemos-lhe a melhor graça,
No título, que é dengoso,
Já requebro, já chalaça,
Ou lépido ou langoroso.
[...]
É simples, quatro compassos,
E muito saracoteio,
Cinturas presas nos braços,
Gravatas cheirando o seio.

Grifei os versos mais significativos daquilo que me parece ser uma das principais características da cultura brasileira em geral - particularizada aqui em relação à polca - que é a capacidade de absorção e apropriação do que é estrangeiro através da deturpação e transformação das suas características, a tal ponto que, aquilo que resulta dessas

⁶⁴ Apoio-me principalmente na análise realizada por José Miguel Wisnik no livro *Machado Maxixe* (2008), onde esse autor utiliza vários textos de Machado de Assis como ponto de partida para reconstruir o processo de transformação da polca europeia em maxixe brasileiro.

transformações passa a ser algo novo e único que, por existir somente no Brasil, passa a ser considerado genuinamente brasileiro.

Essas deturpações foram sendo fixadas na tradição da performance e acabaram por se transformar em fortes traços culturais que não costumam [ou talvez não possam] ser explicitados.

Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito (Andrade 1972: 21).

É importante salientar que Mário de Andrade já manifestava a preocupação com os problemas da relação notação/performance desde 1928 [no mínimo], data de publicação da primeira edição de seu 'Ensaio sobre a Música Brasileira', de onde foi extraída a citação acima. De certo modo, ele antecipa uma discussão que só veio a ser aprofundada no âmbito da musicologia cerca de seis décadas depois [abordamos extensamente esse assunto nos capítulos I e II]. No entanto, o que nos interessa de imediato é a percepção desse autor quanto à dificuldade de se fixar em notação musical certas práticas performativas concernentes a um gênero que se encontra em transformação [o maxixe].

Ainda a respeito das deturpações, elas ocorrem preferencialmente em relação ao ritmo, como se pode apreender da expressão "ou lépido ou langoroso" que Machado de Assis usa para aludir à graça galhofeira [chalaça] que pusemos [nós, brasileiros] na polca. Em outros versos do mesmo poema, o escritor diz-nos ainda mais sobre esse processo particular de assimilação por imitação deturpada, que é tão característico da cultura do Brasil.

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade.

Que é obra daquela musa
Da imitação, que nos guia,

E muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto

A tudo damos um cunho

Local, nosso [grifo meu]; e a cada canto

Acho disso testemunho (Assis 1937: 24-25).

Outras palavras acerca daquilo que já foi descrito poeticamente - mas com suficiente precisão e agudeza - pelo escritor brasileiro parecem desnecessárias. É importante agora retomar as perguntas que deixei em aberto [sobre o 'gingado' característico da rítmica brasileira] para tentar respondê-las relacionando-as à questão do deslocamento da acentuação, que parece ser de especial relevância naquilo que diz respeito à compreensão dos movimentos corporais involuntários provocados pelo ritmo sincopado. Wisnik destaca do poema de Machado de Assis as palavras 'requebro' e 'saracoteio' como "indicações mais específicas de um procedimento rítmico que, aplicado à polca, sugere a sua sincopação" (Wisnik 2008: 34). Tal procedimento rítmico, segundo esse autor, funda-se justamente no deslocamento das acentuações fixadas "no padrão importado de origem" (*ibid.*) para pontos deslocados do tempo forte do compasso binário original.

[...] a polca amaxixada consistiria [...] numa estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário, com sua acentuação principal no primeiro tempo e acentuação secundária no segundo, sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso. A paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes - tônicos - recaem sobre lugares átonos do compasso (o que chamamos de segunda e quarta semicolcheias) (Wisnik 2008: 36).

A consequência do deslocamento da acentuação é - para Wisnik - a criação de um balanço característico para o qual há uma resposta corporal em forma de movimento.

Essas acentuações deslocadas levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se

entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios (Wisnik 2008: 34).

Ao mencionar dois diferentes pontos de referência simultâneos para a acentuação da polca-maxixe, é provável que Wisnik esteja se remetendo à dicotomia entre a divisão regular do compasso binário em dois grupos de quatro semicolcheias e a divisão a que se costuma chamar de *tresillo* (Sandroni 2001: 28), onde as oito semicolcheias do compasso são divididas em três grupos que obedecem à estrutura 3 + 3 + 2 [figura 70].

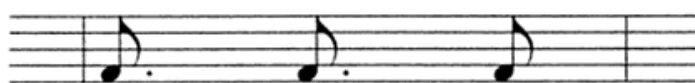


Figura 70 'Tresillo' - divisão do compasso 2/4 em três grupos de 3+3+2 semicolcheias (Sandroni 2001: 28).

A figuração rítmica a que Mário de Andrade chama de 'síncope característica' da música brasileira [figura 71] - e que está presente na polca 'amaxixada'⁶⁵ - é, segundo Sandroni, uma variação do *tresillo* [figura 72].



Figura 71 Grafia convencional da 'síncope característica' brasileira, reproduzida a partir de Sandroni (2001: 29).



Figura 72 'Síncope característica' brasileira reescrita em forma de *tresillo* (ibid.).

⁶⁵ Se uso com alguma liberdade diversas nomenclaturas diferentes para designar a polca cuja rítmica já foi alterada pelo processo de sincopação, sigo a tradição brasileira que atribuiu a este gênero musical - a partir dos anos sessenta do séc. XIX - nomes tais como polca-lundu, polca-maxixe, polca-chula, polca-cateretê, polca-brasileira e "polca de estilo brasileiro" (Sandroni 2001: 74) sem que houvesse uma diferenciação musical substancial entre as mesmas. O termo 'polca amaxixada' aparece por diversas vezes no livro de José Miguel Wisnik (2008).

O importante a perceber é que, como bem observou Wisnik, o *tresillo* cria uma subdivisão rítmica ternária que é concomitante e diversa da subdivisão binária regular do compasso 2/4. Se na polca europeia havia o predomínio quase absoluto da subdivisão binária através dos ritmos de colcheia + 2 semicolcheias + 2 colcheias [figura 72b], ou então, de 4 semicolcheias + 2 colcheias, já na polca 'abrasileirada' [amaxixada] o predomínio é da rítmica sincopada - baseada nas variações do *tresillo* - cuja acentuação característica parece estar sempre a evitar a coincidência com o pulso métrico regular do compasso binário. A figura 72b mostra os ritmos mais comuns contidos no processo de transformação da polca europeia em maxixe brasileiro. Ressalvo, no entanto, que a associação que faço entre os ritmos e os respectivos gêneros musicais é meramente ilustrativa, tratando-se de uma simplificação - para fins didáticos - de um quadro bem mais complexo do que aquele que a figura pode exibir.

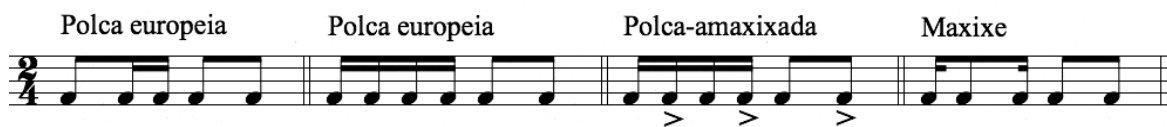


Figura 72b Ritmos associados ao processo de transformação da polca em maxixe.

A respeito dessa tendência do sincopado brasileiro em fugir à regularidade métrica do compasso binário, talvez seja relevante mencionar os conceitos de *cometricidade* e *contrametricidade* desenvolvidos no âmbito da etnomusicologia africanista (Wisnik 2008: 35), em especial os escritos de Mieczyslaw Kolinski (*apud* Sandroni 2001: 21). Segundo esse autor, a 'metricidade' de um ritmo corresponde à medida em que ele se afasta ou se aproxima da métrica subjacente (*ibid.*), isto é, da métrica definida pelo compasso. Assim, são chamados cométricos os ritmos que 'confirmam' o tempo métrico e contramétricos os ritmos ditos 'sincopados', ou seja, aqueles cuja pulsação interna [como o *tresillo*] não coincide com a métrica estabelecida como referência.

Para Sandroni, tais conceitos são auspiciosos na resolução de um problema epistemológico advindo do uso genérico [e, segundo ele, inadequado] do termo 'síncope' no âmbito da música brasileira. A crítica de Sandroni fundamenta-se no fato de que o conceito de síncope, tal como se referem os dicionários de música, está ligado à ideia de quebra de regularidade, de desvio

em relação a um padrão rítmico considerado normal, de exceção à regra. O *Harvard Dictionary of Music* chega a definir a síncope como "qualquer alteração deliberada do pulso ou métrica normal" (*apud* Sandroni 2001: 21). Este conceito estaria - então - culturalmente condicionado, pois representa uma 'irregularidade' em contraposição a uma 'regularidade' estabelecida sob o ponto de vista da cultura musical europeia.

Sandroni aponta um indício notável desse condicionamento cultural, que é o fato de existir um termo específico para designar as ocorrências contramétricas [síncopes], mas não haver um termo para designar as ocorrências cométricas, já que estas são consideradas - pela tradição musical europeia - o padrão 'normal'. Nesse sentido, os termos cometricidade e contrametricidade escapam ao condicionamento cultural que estabelece as noções de padrão e desvio, na medida em que eles se apresentam como conceitos que não implicam uma hierarquia implícita.

Em resumo, os conceitos de cometricidade e contrametricidade podem ser utilizados tanto no âmbito da tradição musical europeia quanto em contextos culturais completamente estranhos a essa tradição. A partir dessa perspectiva, parece aceitável deduzir que, em culturas musicais onde a contrametricidade é a forma mais comum de manifestação das ocorrências rítmicas [isto é, onde o 'desvio à regra' é a própria regra], como a africana e a brasileira, deixa de fazer sentido usar o conceito de síncope tal como estabelecido pela tradição musical da Europa⁶⁶.

A discussão promovida até o momento sobre as características peculiares da rítmica brasileira e de seu notório balançado [contextualizados numa perspectiva histórica atinente ao surgimento dos primeiros gêneros musicais populares brasileiros], juntamente com a explanação dos conceitos de síncope [tanto na acepção tradicional do termo quanto no significado que adquiriu no contexto cultural musical do Brasil], *tresillo*, cometricidade e contrametricidade parecem fornecer os elementos necessários a uma compreensão mais apropriada e aprofundada dos aspectos que envolvem a seção *Vif* do Estudo n. 10 de Heitor Villa-Lobos. A questão da rítmica desconcertante "que subjaz em alguma instância tácita da notação" (Pedrassoli Júnior 2013: 269), como me referi no início do texto respectivo à análise

⁶⁶ Essa constatação não implica, a priori, que deveríamos deixar de usar o termo síncope no âmbito da música brasileira, já que isto criaria inúmeros outros problemas para designar os ritmos típicos que, quando grafados, se utilizam do desenho rítmico cuja nomenclatura já foi aceita e incorporada pela tradição musical do Brasil.

dos compassos 66-70 do Estudo n. 10 [figura 69], pode agora ser recolocada numa nova perspectiva, em função dos conceitos apresentados.

Se tomarmos, por exemplo, apenas o compasso 66, subdividindo-o de maneira similar àquela que Sandroni utilizou para demonstrar a 'síncope característica' enquanto variação do *tresillo*, teremos o compasso de 5/4 subdividido em quatro grupos contramétricos de três semicolcheias, mais dois grupos cométricos de quatro semicolcheias [figura 73] o que resulta em seis agrupamentos rítmicos perceptuais [seis *gestalten*, portanto] distribuídos de forma não equânime entre os cinco pulsos métricos do compasso.

The figure displays two staves of musical notation for measure 66 of Study No. 10. The top staff, labeled 'notação original', shows the original notation in 5/4 time, featuring a melody of eighth notes and a bass line with dotted eighth notes. The bottom staff, labeled 'tresillo', provides a rhythmic analysis. It uses vertical dashed lines to divide the measure into four groups of three eighth notes (contrametric groups) and two groups of four eighth notes (metric groups). Asterisks (*) mark the metric pulses. Below the staff, the rhythmic values are indicated: '2 + 1' for the first group, '1 + 2' for the second, '2 + 1' for the third, '1 + 2' for the fourth, '2' for the fifth, and '2' for the sixth. The notation is simplified to focus on the rhythmic structure.

Figura 73 Estudo n. 10, compasso 66. Representação dos grupos contramétricos e cométricos [pauta inferior] em relação à notação original [pauta superior].

Visto dessa maneira, o compasso 66 exhibe claramente o tensionamento provocado pelos movimentos contramétricos dos grupos de três semicolcheias - que estão separados pela linha tracejada - em relação ao pulso métrico que é indicado pelos asteriscos. A grafia foi simplificada [quanto à duração dos baixos] para permitir uma visualização mais imediata das unidades perceptuais, sem prejuízos para a compreensão dos aspectos rítmicos em análise.

Essa forma de grafar também permite perceber com clareza a simetria interna dos quatro grupos contramétricos. Veja-se que o primeiro e o terceiro grupos são ritmicamente idênticos, o mesmo vale para o segundo e o quarto grupos. Outra relação de simetria é que o primeiro

grupo [colcheia + semicolcheia] é um espelho rítmico do segundo [semicolcheia + colcheia], assim como também são espelhos rítmicos os grupos terceiro e quarto.

O uso de estruturas simétricas como recurso composicional associado a obras para violão de Villa-Lobos foi discutido recentemente por Canellas (2014) e Salles (2009). A abordagem apresentada por esses autores, no entanto, atém-se a aspectos composicionais observados a partir daquilo que a partitura explicita. Já as simetrias que mencionei no parágrafo anterior só podem ser observadas a partir da subdivisão baseada na acentuação contramétrica do *tresillo* [figura 73]. E se o *tresillo* não aparece explicitamente grafado na partitura original, então podemos dizer - por consequência - que as simetrias observadas na figura 73 pertencem a uma instância tácita da notação.

É curioso que tais relações de simetria não sejam percebidas auditivamente como um fator de estabilidade. Isso ocorre porque, apesar de simétricos, esses grupos provocam instabilidade em relação ao pulso métrico do compasso 5/4. É muito importante salientar que, na música brasileira, por mais que as estruturas rítmicas tendam a 'fugir' do pulso métrico, este continua a ser a referência principal para a performance pois, sem ele, não haveria como existir o balanço entre os dois pontos de referência acentual [os pulsos concomitantes e defasados] aos quais se refere Wisnik [2008: 34] na citação anterior.

Esses dois pulsos concomitantes podem ser observados na figura 74. A voz superior representa o pulso métrico do compasso 5/4. A voz inferior representa os pulsos derivados da subdivisão em três semicolcheias das figurações sincopadas que aparecem nos três primeiros tempos do compasso, evidenciando uma polirritmia (Fridman 2012) implícita que se desfaz no quarto e quinto tempos.



Figura 74 Estudo n. 10, compasso 66. Polirritmia implícita.

É interessante que Villa-Lobos tenha confrontado as rítmicas contramétrica e cométrica num mesmo compasso. O contraste interno provocado pelas sensações de instabilidade e estabilidade confere um grande dinamismo que caracteriza não apenas este excerto, mas toda a seção final do Estudo n. 10 [figura 69].

Faz-se necessário agora salientar que todos os assuntos abordados nessa análise multifacetada da seção *Vif* do Estudo n. 10, de Heitor Villa-Lobos, guardam uma relação direta com diversas instâncias do conhecimento tácito, muito particularmente, aquela concernente aos conhecimentos tácitos coletivos. Se a discussão teve início com a argumentação de que a grafia utilizada por Villa-Lobos no trecho citado incorpora determinados conteúdos tácitos atinentes ao ritmo, é preciso reconhecer que apenas esse fato - isoladamente - não implicaria uma associação desses conteúdos com o conceito de conhecimento tácito coletivo. Lembro o caso do Estudo n. 1, cuja escrita também oculta conteúdos tácitos [no caso, conteúdos atinentes a durações, conforme foi demonstrado anteriormente], mas a abordagem ali utilizada baseou-se principalmente em aspectos organológicos [como a disposição das cordas do violão] e naqueles concernentes à tradição da performance de arpejos no violão, tradição essa que, mesmo que envolva um grande número de indivíduos [violonistas, no caso], não pode ser confundida com as tradições culturais características que fazem parte da identidade de uma comunidade [ou mesmo de uma nação], estas sim, baseadas num corpo comum de conhecimentos tácitos coletivos.

Porém, ao identificarmos que aquilo que está oculto na grafia da seção *Vif* do Estudo n. 10 são conteúdos rítmicos que aludem a uma maneira característica de execução [e aqui não falo apenas do violão] que está indissociavelmente atrelada a aspectos culturais concernentes à tradição musical brasileira, então parece pertinente buscar uma abordagem analítica que leve em consideração os conhecimentos tácitos coletivos, na medida em que são estes que fundamentam o reconhecimento dos elementos e fatores que conferem identidade cultural a um povo. Por esse motivo, inseri a questão rítmica num contexto histórico e social, apoiado por autores que se dedicaram [ou se dedicam] ao estudo da gênese da música popular no Brasil e - interessando a mim, particularmente - sua íntima relação com a obra musical de Heitor Villa-Lobos.

A rítmica brasileira, portanto, está impregnada de saberes tácitos coletivos que foram e têm sido transmitidos através das gerações. Ao mesmo tempo em que ela 'mexe' com o nosso corpo - conforme discuti a partir das ideias e conceitos de Andrade, Wisnik e Sandroni, além da poesia de Machado de Assis - também provoca e evoca as emoções que costumam repousar no leito maior do sentimento de brasilidade. É a esse sentimento que Villa-Lobos apela muitas e muitas vezes com sua música. Em verdade, foi também este sentimento que permeou - tacitamente - toda a argumentação aqui desenvolvida.

CAPÍTULO VI - Conclusões e considerações finais

A dimensão tácita da partitura

Está claro, a esta altura, que na notação musical subsistem camadas de conteúdos ocultos, implícitos, que forçosamente levam à consideração de uma possível dimensão tácita da partitura, alargando o entendimento comum de que tal objeto gráfico seja apenas um suporte para informações explícitas e objetivas, diretivas de ação ou mapa de instruções para a performance. O intérprete - com suas vivências, paixões e conhecimentos acumulados - também pode agregar novos significados à obra musical, alguns deles sequer imaginados pelo compositor. Nesse sentido, o ato da performance se converte numa dialética de expectativas e possibilidades, cujo resultado está muito além da mera decodificação de signos.

Subjetividade/objetividade: notação desmembrada

A abordagem teórica dos três primeiros capítulos da tese, onde se fez uma alongada discussão acerca dos principais conceitos utilizados [notação musical, performance e conhecimento tácito/explicito] permitiu apoiar a argumentação desenvolvida no capítulo V em fundamentos tão sólidos quanto permitiram as condições e limitações intrínsecas a uma investigação cujo alvo é - muitas vezes - subjetivo. Ainda assim, alguns conteúdos que permaneciam relegados num incômodo limbo de ambiguidade e incerteza - como a questão sempre evitada das durações reais das notas no violão [que está atrelada à realidade física das vibrações das cordas e não às lições grafadas na partitura] - puderam ser explicitados e compreendidos de forma clara e objetiva através do recurso metodológico que foi aqui nomeado de notação desmembrada.

A notação desmembrada, aliás, demonstrou ser uma ferramenta extremamente eficaz na análise de fenômenos acústicos [e sintáticos] característicos da música escrita para violão, cujo

efeito perceptual geralmente se distancia bastante daquilo que está grafado na partitura de origem. E, mais particularmente, esse tipo de notação permitiu compreender claramente o fato de que, no violão, digitações diferentes para um mesmo excerto musical podem produzir resultados sonoros radicalmente diferentes. Assim, parece sensata a afirmação de Apro (2004: 84) de que a simples escolha de uma digitação já costuma implicar uma interpretação específica, conforme pudemos constatar aquando da análise da polifonia implícita [em suas variantes condicionadas à digitação] presente na segunda parte do Prelúdio n. 3.

Transmissão e recepção de conteúdos tácitos através da notação musical

No capítulo V, foram abordados diversos exemplos que demonstram como Villa-Lobos usou estrategicamente a grafia de modo a transmitir conteúdos e conhecimentos tácitos ao intérprete. A recepção adequada desses conteúdos, no entanto, parece variar de acordo com as circunstâncias envolvidas. Por exemplo, conteúdos assentes na tradição da performance e no idiomatismo instrumental - como as durações reais [não grafadas] das notas do arpejo do Estudo n. 1 - são assimilados de forma extremamente satisfatória pela maioria dos intérpretes, conforme foi claramente demonstrado. Também são bem assimilados os conteúdos tácitos transmitidos através da chamada 'notação idealizada' [exemplificada no Estudo n. 11], já que a mesma - com seu caráter descritivo - remete mais para o resultado sonoro do que para as ações performativas [como a notação prescritiva do Estudo n. 1].

Quando o timbre é o elemento tácito, nem sempre os intérpretes identificam os indícios deixados na partitura [como a direção das hastes do acorde final do Prelúdio n. 5] como conteúdos relevantes para a obtenção do resultado sonoro almejado pelo compositor. Neste caso, pouca diferença faz se o intérprete está ou não inserido na tradição interpretativa brasileira. No entanto, quando os conteúdos ocultos remetem para conhecimentos tácitos coletivos, como é o caso da questão da brasilidade na seção *Vif* do Estudo n. 10, a intimidade do intérprete com o contexto cultural ao qual a música se refere é de crucial importância na recepção de seus significados, mesmo que a demonstração objetiva deste fato seja extremamente problemática. Nesse sentido, as perspectivas histórica, antropológica,

etnomusicológica, musicológica e poética contribuíram para formar uma noção mais particularizada acerca daquilo que referimos genericamente como sentimento de brasilidade.

Contribuição para a musicologia e para a performance

No domínio do conhecimento explícito, acreditamos ter dado uma contribuição relevante para o esclarecimento de dúvidas e ambiguidades relacionadas com o texto musical dos 12 Estudos para Violão. Realizamos uma análise detalhada e criteriosa da primeira edição crítica dos 12 Estudos para Violão (Villa-Lobos 2011), embasada por uma aprofundada discussão a respeito das fontes disponíveis, manuscritas e editadas. A detecção de inúmeras falhas nessa publicação [elencadas no resumo a seguir] e, mais importante, a falta de critérios editoriais consistentes e bem fundamentados levaram-nos à conclusão de que a edição realizada por Frédéric Zigante se afasta - em muitos aspectos - dos parâmetros expectáveis para uma edição crítica.

Já no domínio do conhecimento tácito, parece inegável que tenha havido uma contribuição significativa para a compreensão de certos aspectos que até então não haviam sido abordados em investigações anteriores. A opção a favor de uma perspectiva analítica que leva em consideração a dimensão tácita do conhecimento humano mostrou-se reveladora de um enorme potencial [ver a seguir um resumo dos resultados da investigação] que pode ser amplamente explorado em futuras investigações na área da música. Analisar as peças escritas por Villa-Lobos para violão sob esse prisma conceitual pode permitir o acesso a certos conhecimentos que são inatingíveis pela análise musical que toma apenas os aspectos explícitos da partitura como ponto de partida.

Resumo dos resultados da investigação

Exibo agora, de forma sucinta, uma lista contendo os resultados da análise dos aspectos atinentes a notação musical e performance de obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Essa lista divide-se em duas partes respectivas aos domínios do conhecimento explícito e aos domínios do conhecimento tácito. Na primeira parte estão os resultados da análise da edição crítica dos 12 Estudos para Violão (Villa-Lobos 2011), edição realizada sob a responsabilidade editorial do violonista Frédéric Zigante. Na segunda parte estão os resultados da análise dos excertos musicais extraídos de peças para violão de Villa-Lobos. Por motivo de concisão, as fontes manuscritas e impressas serão identificadas pela mesma nomenclatura que utilizei no capítulo IV [ver tabela 2 na seção 'Crítica à edição crítica de 2011'].

Domínios do conhecimento explícito [resultados referentes ao capítulo IV]

- 1) Detectamos uma falha de Zigante na descrição dos códigos alfanuméricos que identificam os manuscritos dos 12 Estudos. Todos os códigos deveriam ter as iniciais 'mvl' [que significam Museu Villa-Lobos] e não 'mu' como aparecem na edição crítica [ver página 96].
- 2) Ao elencar as fontes utilizadas em EFZ, Zigante omitiu o bifólio catalogado sob o código mvl 93.21.738 [atual MVL 1993.21.0222] que contém as duas páginas iniciais do Estudo n. 10 e duas páginas com o Chorinho da Suíte Popular Brasileira [página 97].
- 3) Defendemos que Zigante estimou equivocadamente a data da gênese do manuscrito MG2. Essa convicção está fundamentada nos resultados das investigações realizadas por Amorim, Fraga, Fernández, Paz e Meirinhos [páginas 97 e 98].
- 4) Estudo n. 1, compasso 31.3. A terceira semicolcheia [mi] aparece como harmônico em EME e como não harmônico em todas as outras fontes. Zigante optou pela grafia coincidente com EME. Defendemos [apoiados em argumentos e demonstrações] que a lição correta é a dos manuscritos [páginas 107 a 109].

- 5) Estudo n. 2, compassos 26.4 a 27.1. Discordamos da solução técnica apresentada pelo editor em EFZ. Defendemos que a realização deste trecho deve seguir os manuscritos MG1, M28 e MAC [páginas 109 a 115].
- 6) Estudo n. 4, compasso 8.3. Os manuscritos M28, MG1 e MAC apresentam uma lição diferente daquela que aparece em M48, EME e EFZ. O confronto entre as fontes indica que o editor se equivocou [páginas 115 e 116].
- 7) Estudo n. 4, compasso 15.1. Todas as fontes manuscritas indicam a repetição do acorde em quatro semicolcheias. No entanto, Zigante reproduziu em EFZ o erro evidente de EME [páginas 116 a 119].
- 8) Estudo n. 4, compasso 17 e 18. Ao mesclar lições variantes [não incorretas] das fontes M48 e M28, o editor cria um texto musical híbrido que jamais existiu. Tal procedimento deve ser evitado numa edição crítica [páginas 119 a 121].
- 9) Estudo n. 5, compasso 10.1. Informações desconstruídas por parte do editor na descrição da lição respectiva ao manuscrito MG1. Um erro de interpretação que implicou uma intervenção editorial equívoca, conforme demonstramos através do confronto entre as fontes [páginas 121 a 127].
- 10) Estudo n. 5, compasso 65. Acorde final. A lição apresentada em EFZ está correta, mas Zigante deixou de observar a presença de uma lição variante em EME, provavelmente equívoca, onde a nota produzida pela terceira corda não é um som harmônico [páginas 127 e 128].
- 11) Estudo n. 7, compassos 1-11 e 31-41. Zigante adicionou uma série de ligados nas escalas. Defendemos que - no âmbito de uma edição crítica - tal intervenção editorial foi indevida [páginas 131 a 133].
- 12) Estudo n. 9, compassos 58.3 e 59 - Trata-se dos dois acordes finais. As fontes MG1 e M28 indicam que ambos devem ser arpejados, enquanto que as M48 e EME indicam a execução arpejada apenas para o acorde final. Zigante optou pela grafia coincidente com MG1 e M28.

Não discordamos do editor, apenas tecemos considerações a respeito da diferença dos resultados sonoros de ambas versões [páginas 133 e 134].

13) Estudo n. 10, compasso 20.4. O editor trocou o sentido de um *glissando* [de ascendente para descendente] sem identificar - nem justificar - essa intervenção editorial no aparato crítico de EFZ [páginas 134 a 136].

14) Estudo n. 10, compassos 46.1 e 48.1. O editor adicionou um baixo [mi] inexistente em todas as fontes, alegando que o mesmo aparece em MG2. No entanto, o exame dessa fonte manuscrita revela que Zigante se equivocou [páginas 136 a 138].

Domínios do conhecimento tácito [resultados referentes ao capítulo V]

1) Demonstramos a validade da notação desmembrada para explicitar as durações 'reais' dos sons percebidos a partir da performance ao violão, bem como as vantagens desse sistema [em relação à notação em uma pauta] para a análise de aspectos musicais que não costumam [ou não podem] ser grafados em partituras comuns [páginas 144 a 150].

2) Estudo n. 1 - 'O paradoxo da notação de arpejos no violão'. Através da notação desmembrada, pudemos demonstrar que Villa-Lobos transmite conteúdos tácitos assentes na tradição da performance e no idiomatismo instrumental. A notação utilizada, no entanto, é paradoxal, já que comunica ao intérprete que as durações prescritas não devem ser executadas conforme estão prescritas[!] [páginas 151 a 153].

3) Estudo n. 1 - 'Ritornelo: repetição dos mesmos conteúdos?'. A notação original esconde uma diferença de resultados sonoros entre o compasso grafado e a sua 'repetição'. Tal diferença pôde ser demonstrada através da notação desmembrada [página 154].

4) Estudo n. 1 - 'Polifonia implícita a seis vozes'. A notação desmembrada revela a presença de seis camadas sonoras independentes e concomitantes [página 154].

5) Estudo n. 1 - 'Polirritmia implícita'. A notação original mostra uma sequência de dezesseis semicolcheias. Já a notação desmembrada explicita uma rítmica complexa, resultante da concomitância de seis camadas de desenhos rítmicos diferentes [páginas 154 a 156].

6) Prelúdio n. 3 - 'Conteúdo explícito ignorado'. Demonstramos como Villa-Lobos usa a notação de modo a induzir uma determinada digitação [na oitava posição]. No entanto, apenas 3 [4,4%] entre 68 intérpretes pesquisados realizam o trecho citado na digitação adequada, os demais 65 [95,6%] digitam o acorde na terceira posição, com prejuízos para o resultado sonoro almejado pelo compositor [páginas 156 a 158].

7) Prelúdio n. 3 - 'Polifonia implícita a duas vozes'. Na segunda seção desta peça [a partir do compasso 23], Villa-Lobos utilizou uma escrita monofônica num trecho cujo efeito sonoro é polifônico, conforme ficou claramente explicitado pela notação desmembrada [páginas 158 a 162].

8) Prelúdio n. 3 - 'Duração idealizada do acorde'. Villa-Lobos escreve uma duração impraticável para o acorde do quarto tempo do compasso 23. Argumentamos - apoiados no conceito de conhecimento tácito ostensivo (Collins 2010) - que ele desejava transmitir a ideia de que o acorde devesse durar o máximo de tempo possível antes da nota seguinte [páginas 162 a 163].

9) Prelúdio n. 3 - 'Dolorido: a subjetividade das emoções'. Na segunda seção desta peça, Villa-Lobos usa a expressão 'dolorido' para indicar o caráter pretendido. Defendemos que a apreensão do[s] significado[s] dessa metáfora envolve processos de interpretação assentes em conhecimentos tácitos do intérprete, em especial os conhecimentos corporificados [*embodied knowledge*] relativos às experiências pessoais associadas a dor [páginas 164 a 165].

10) Prelúdio n. 5 - 'O timbre como conteúdo tácito'. Demonstramos as maneiras pelas quais Villa-Lobos consegue transmitir conteúdos atinentes ao timbre sem que este esteja diretamente indicado na partitura. No entanto, a análise dos dados relativos à recepção desses conteúdos indica que apenas a metade dos intérpretes pesquisados [no *youtube*] parecem compreender as intenções do compositor [páginas 169 a 180].

11) Estudo n. 11 - 'Notação idealizada'. No compasso 19, Villa-Lobos 'descreve' um efeito sonoro que não pode ser realizado como tal [conforme demonstramos através da notação desmembrada]. No entanto o resultado sonoro percebido é mais semelhante ao efeito 'idealizado' do que ao efeito 'real' explicitado pela notação desmembrada. Trata-se de um fenômeno da percepção que pudemos explicar, apoiados pela Teoria da Gestalt [páginas 180 a 189].

12) Estudo n. 10 - 'Brasilidade'. Defendemos que na seção *Vif* [que vai do compasso 66 ao fim], Villa-Lobos consegue transmitir conteúdos afetivos subjetivos relacionados a conhecimentos tácitos coletivos, particularmente aqueles que dizem respeito ao sentimento de brasilidade [páginas 189 a 203].

Conclusão final

Chegamos ao término da presente tese concluindo que o principal objetivo de nossa investigação foi satisfatoriamente atingido, já que pudemos discutir e - sempre que possível - demonstrar muitas das diversas maneiras pelas quais podem ser utilizados os conceitos de conhecimento tácito e explícito nos procedimentos analíticos de aspectos atinentes tanto à notação musical como à performance de obras escritas e, mais particularmente, das obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos.

Os resultados [listados na seção anterior] obtidos pelos procedimentos analíticos realizados no âmbito desta investigação levam-nos a concluir que:

a) nos **domínios do conhecimento explícito**, os resultados da análise da edição crítica dos 12 Estudos para Violão foram - preferencialmente - decorrentes de metodologias baseadas em instâncias explícitas do conhecimento humano, tais como a crítica textual, o confronto direto entre as fontes [manuscritas e editadas] e o confronto com os resultados advindos de outras investigações. Exceção feita à análise que tecemos acerca da justificativa apresentada pelo editor para a intervenção realizada no Estudo n. 2 [item 5 da página 209], análise esta que foi realizada com base no conceito de conhecimento tácito coletivo;

b) nos **domínios do conhecimento tácito**, deparamo-nos com duas situações diferentes:

b.1) quando os conteúdos [tácitos] não expressos pela notação remetem para aspectos puramente musicais [como as durações 'reais', a polifonia, a polirritmia e o timbre⁶⁷], os mesmos podem ser explicitados pela notação desmembrada. Nesses casos, a categorização proposta por Collins para os tipos de conhecimento tácito é de grande valia na medida em que ela identifica as diferentes maneiras pelas quais se dá a transmissão desses conteúdos;

⁶⁷ Nos casos analisados, o timbre é resultado de digitações específicas, que podem ser explicitadas pela notação desmembrada.

b.2) quando os conteúdos tácitos remetem para aspectos extramusicais subjetivos, como a emoção alusiva à metáfora 'dolorido' [no Prelúdio n. 3] e o sentimento de brasilidade [no Estudo n. 10], a notação desmembrada não pode explicitá-los. Nesses casos, as perspectivas analíticas que levam em consideração a dimensão tácita dos conhecimentos envolvidos se mostram ainda mais relevantes, por representarem um caminho viável para a abordagem de aspectos que costumam permanecer inacessíveis tanto à notação quanto à análise musical formalista.

Desse modo, o uso dos conceitos de conhecimento tácito e explícito como forma de abordar a notação musical e a performance de obras escritas parece mostrar-se não apenas pertinente como também oportuno, a ponto de abrir novas vertentes de análise que poderão ser úteis a futuras investigações.

Assim, parece ter sido respondida adequadamente a questão de partida de toda a investigação, exposta na introdução deste trabalho.

Referências

- Agawu, Kofi (1997). Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v.15, n.3 (297-307).
- Albuquerque, Joel Miranda Bravo de (2012). Villa-Lobos e a Música Popular Urbana Carioca: Argumento Nacionalista no Choros n.4. *Anais do Simpom*, v.2, n.2 (1013-1023).
- Almeida, Alexandre Zamith (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, v.17, n.2 (63-76).
- Almeida, Renato (1942). *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.
- Alves, Vasco P. C. (2011). *A. :418: Um Método de Sistematização da Concepção Musical Interpretativa*. Tese de doutoramento em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Amorim, Humberto (2009). *Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Andrade, Mário de (1972). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins.
- _____. (1987). *Poesias Completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Apro, Flavio (2004). 12 Estudos para violão de Francisco Mignone: reflexões sobre contribuições técnicas ao repertório violonístico e subsídios para realização de passagens 'problemáticas'. *Em Pauta*, v.15, n.25 (77-99).
- Assis, Machado de (1937). Gazeta de Holanda. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Jackson. disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/poesia/maps04.pdf>. Acesso em 16/10/2016.
- Azevedo Filho, Leodegário A. (2006). Sobre o conceito de edição crítica. *Humanitas*, n.58 (15-22).
- Barceló, Ricardo (1995). *La digitación guitarrística*. Madrid: Real Musical.
- Batstone, Philip (1969). Musical Analysis as Phenomenology. *Perspectives of New Music*, v.7, n.2 (94-110).
- Beira, Eduardo (2009). Michael Polanyi (1958-1964): Sobre o Conhecer Pessoal. *Working Papers 'Mercados e Negócios'*, n.86 (2 - 36).

Bowen, José Antonio (1996). Performance Practices Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. *Performance Practice Review*, v.9, n.1, article 3 (16-35). <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/3>. Acesso em 6/6/2015.

Bragança, Guilherme F. Furtado (2010). Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. *Per Musi*, n.21 (80-89).

Bredel, Pierre; Cavazotti, André (2005). Três Peças de César Guerra-Peixe: uma abordagem fenomenológica. *Per Musi*, n.12 (65-81).

Canellas, Ciro Paulo Visconti (2014). *Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Carlevaro, Abel (1988). *Guitar Masterclass: Volume III: Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos*. Heidelberg: Chanterelle Verlag.

Carvalho, José Paulo Torres Vaz de (2004). *Pensamento polifônico na didática de guitarra, do século XVII ao século XX*. Tese de doutoramento em Música. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Carvalho, Mário Vieira de (2007). A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In F. Monteiro; A. Martingo (eds.). *Interpretação Musical – Teoria e Prática*. Lisboa: CESEM / Colibri (15-36).

Cavazotti, André; Freire, Vanda Bellard (2005). Panorama da produção brasileira sobre música e fenomenologia. *Anais do XV Congresso Nacional da ANPPOM*, v.1 (224-231).

Ciraldi, Nicholas A. (2006). *A Comparative Study of the Eschig Editions and the '1928 Manuscript' of Heitor Villa-Lobos's Twelve Etudes for Guitar*. Tese de Doutoramento em Música. Austin: University of Texas.

Clifton, Thomas (1983). *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press.

_____. (1975). Some Comparisons Between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory*, v.19, n.1 (66-110).

Cochrane, Tom (2010). Music, Emotions and the Influence of the Cognitive Sciences. *Philosophy Compass*, v.5, n.11 (978-988).

_____. (2010). Using the Persona to Express Complex Emotions in Music. *Music Analysis*, v.29, n.1-3 (264-275).

Collins, Harry (2010). *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.

Conquergood, Dwight (1991). Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. *Communication Monographs*, v.58, n.2 (179-194). <http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/RethinkingEthnog.pdf>. Acesso em 31/05/2015.

Contier, Arnaldo Daraya (2013). O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, v.15, n.27 (105-119).

Cook, Nicholas (2009). Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. In Blažeković, Zdravko (ed.) *Music's Intellectual History*. New York: RILM (775-790).

_____. (2006). Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, n.14, jul/dez. Tradução de Fausto Borém (5-22).

Correia, Jorge Salgado (2013). Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El oído pensante*, v.1, n.2 (1-22). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em 08/09/2016.

_____. (2007). Conhecimento Tácito e Pedagogia Instrumental. *Performa*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Delalande, François (1991). Faut-il transcrire la musique écrite?. *Analyse Musicale*, n.24, junho (13-18). Tradução de Sara Cohen.

Domenici, Catarina L. (2012). O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens - Centenário John Cage". *Revista Música Hodie*, v.12, n.2 (171-187).

Dufourt, Hughes (1997). O artifício da escrita na musica ocidental. *Debates*, v.1 (9-18). Tradução de Carole Gubernikoff.

Dura, Marian T. (2006). The Phenomenology of the Music-listening Experience. *Arts Education Policy Review*, v.107, n.3 (25-32).

Eerola, Tuomas (2012). Modeling Listeners' Emotional Response to Music. *Topics in Cognitive Science*, 4 (607-624). <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1756-8765.2012.01188.x/abstract>. Acesso em 15/6/2015.

Eerola, T., & Vuoskoski, J. K.. (2013). A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 30, n. 3 (307-340).

Fernandes, José Nunes (1998). Paralelismo entre História e Psicogênese da Escrita do Ritmo Musical. *Psicologia USP*, v.9, n.2 (221-247).

Fernández, Eduardo (1996). Villa-Lobos: new manuscripts. *Guitar Review*, fall 1996 (22-38).

Ferrara, Lawrence (1984). Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, v.70, n.3 (355-373).

Fraccaroli, Caetano (1952). *A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico: o problema visto através da Gestalt (Psicologia da Forma)*. São Paulo: Universidade de São Paulo. http://www.fau.usp.br/atelier/A_percepcao_da_forma_e_sua_relacao_com_o_fenomeno_artistico.pdf. Acesso em 28/09/2016.

Fraga, Orlando (2007). *Os 12 Estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação*. (Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico da EMBAP). Curitiba: EMBAP.

Frantz, Michelle B. F. (2011). *Criação e Compartilhamento de Conhecimento Artístico e Cultural em Ambiente Virtual Interativo*. Tese de doutorado em Engenharia e Gestão de Conhecimento. Florianópolis: UFSC.

Friberg, Anders (2006). pDM: An Expressive Sequencer with Real-Time Control of the KTH Music-Performance Rules. *Computer Music Journal*, v.30, n.1 (37-48).

Fridman, A.L (2012). Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *Revista DAPesquisa*, v.8 (355-371).

Gabrielsson, Alf (1999). Studying Emotional Expression in Music Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, n.141 (47-53).

Gomes Filho, João (2008). *Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma*. São Paulo: Escrituras Editora.

Grant, Kenneth A. (2007). Tacit Knowledge Revisited. We Can Still Learn from Polanyi. *The Electronic Journal of Knowledge Management*, v.5, n.2 (173-180). www.ejkm.com. Acesso em 15/04/2013.

Grier, James (1996). *The Critical Editing in Music: History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press.

Guérios, Paulo Renato (2003). *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

Hodel, Brian (1988). Villa-Lobos and the Guitar. *Guitar Review*, n. 72, winter (20-26).

Illari, Beatriz (2003). A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. *Revista da ABEM*. 9 (7-16).

Joyce, Joseph Patrick (2005). *The Twelve Etudes of Heitor Villa-Lobos: Didactic Purpose within Concert Repertoire*. Tese de doutoramento. Tucson: University of Arizona.

Juslin, Patrik (1997). Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data. *Music Perception*, v.14, n.4 (383-418).

Juslin, Patrik; Västfjäll, Daniel (2008). Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (559-621).

Kane, Brian (2011). Excavating Lewin's Phenomenology. *Music Theory Spectrum*, v.33, n.1 (27-36).

Kerman, Joseph (1991). American Musicology in the 1990s. *The Journal of Musicology*, v.9, n.2 (131-144).

- Kramer, Lawrence (2003). Musicology and Meaning. *The Musical Times*, v.144, n.1883 (6-12).
- Kreutz, G.; Lotze, M. (2007). Neuroscience of Music and Emotion. In Gruhn, W., Rauscher, F. (eds.) *Neuroscience in Music Pedagogy*. New York: Nova Science Publishers, Inc. (143-167).
- Kuehn, Frank M. C. (2012). Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, n.26, jul-dez (7-20).
- Livingstone, Steven R.; Muhlberger, Ralf; Brown, Andrew R.; Thompson, William F. (2010) Changing Musical Emotion: A Computational Rule System for Modifying Score and Performance. *Computer Music Journal*, v.34, n.1 (41-64).
- Loureiro, Maurício A.; Paula, Hugo B. de (2006). Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. *Per Musi*, n.14 (57-81).
- Mammi, Lorenzo (1998-1999). A Notação Gregoriana: Gênese e Significado. *Revista Música*, v.9 e 10 (21-50).
- Mariz, Vasco (2005). *História da Música no Brasil*. 6a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Meirinhos, Eduardo (2002). *Primary sources and edition of Suite Popular Brasileira, Choros n. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: a comparative survey of differences*. Tese de doutoramento em Música. Tallahassee: The Florida State University.
- _____. (1997). *Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Morin, Tiago Filipe Antunes Barroso (2015). *Edición y análisis comparativo de las fuentes de los Estudios 1-6 de Heitor Villa-Lobos*. Monografia de conclusão de curso. Alicante: CSMA.
- Museu Villa-Lobos (2009). *Villa-Lobos: Sua obra*. Catálogo. Rio de Janeiro: MinC/Ibram.
- Nattiez, Jean-Jacques (2005). O desconforto da musicologia. *Per Musi*, n.11 (5-18). Tradução de Luís Paulo Sampaio.
- _____. (2004). Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi*, n.10 (5-30). Tradução de Silvana Zilli Bomskov.
- _____. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Tradução de Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Noad, Frederick (1990). *Villa-Lobos: Collected Works for Solo Guitar*. Pennsylvania: Merion Music, Inc.
- Oliveira, Helder Alves de (2014). *Aplicação de Princípios Gestálticos no Planejamento de Estruturas Composicionais Utilizadas na Peça Segmentos*. Dissertação de mestrado em Música. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

Oliveira, Vitória Peres de (2003). *O Conhecimento Tácito na Transferência de Conhecimento Científico*. <http://www.ige.unicamp.br/site/publicacoes/dpct/Texto-31.doc>. Acesso em 09/01/2013.

Paz, Ermelinda A. (2004). *Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito*. Rio de Janeiro: Eletrobrás.

Paz, Krishna Salinas (1993). *Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos: Revisão dos manuscritos autógrafos e análise comparativa de 3 interpretações integrais*. Dissertação de mestrado em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pedrassoli Júnior, Paulo (2013). Aspectos de notação musical e performance de obras para violão de Heitor Villa-Lobos. *Post-íp: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança*, V.2, n.2 (262-271)

_____. (2007). *José Vieira Brandão e o violão*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pereira, Marco (1984). *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed.

Pilger, Hugo Vargas (2010). *Aspectos Idiomáticos na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos*. (Trabalho apresentado no I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música - SIMPOM). Rio de Janeiro: UNIRIO.

Pinto, Marcos J. S. (2009). *Gestão do conhecimento no DATASUS: explorando um modelo para construção de um ambiente tecnológico de apoio*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: ENSP Sergio Arouca.

Polanyi, Michael (1962). *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.

_____. (1966). *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul.

Prada, Teresinha (2008). *Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem & CESA.

Ramos, Danilo; Bueno, José Lino Oliveira (2012). A percepção de emoções em trechos de música ocidental erudita. *Per Musi*, n.26 (21-30).

Rocha, Sérgio de Figueiredo (2010). Memória: uma chave afetiva para o sentido na performance musical numa perspectiva fenomenológica. *Per Musi*, n.21 (97-108).

_____. (2008). Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte da peça Bajulans de Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, n.18 (90-94).

Russel, James A.; Lewicka, Maria; Niit, Toomas (1989). A Cross-Cultural Study of a Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, v.57, n.5 (848-856).

Salles, Paulo de Tarso (2009). *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.

Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.

Santos, Boaventura de Sousa (2008). *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2a ed. São Paulo: Cortez.

Santos, Turibio (1975). *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

Sardo, Susana (2013). Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. *Música e Cultura: revista da ABET*, v.8, n.1 (66-77).

<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/88/23>. Acesso em 30/05/2015.

Seeger, Charles (1958). Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *Musical Quarterly*, XLIV (184-195).

Senna Neto, Caio Nelson de (2007). *Textura Musical: Forma e Metáfora*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Silva, José Aparecido; Ribeiro Filho, Nilton Pinto (2011). A dor como um problema psicofísico. *Revista Dor*, v.12, n.2 (138-151).

Silverman, Marissa (2007). Musical interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*, v.25, n.2 (101-117).

Sloboda, John (1974). The uses of space in musical notation. *Visible Language*, v.XV, n.1 (86-110). Tradução de Sílvia Sobreira.

Soares, Pedro José Peres Couto (2013). *A Ingerência do Conhecimento Explícito no Conhecimento Tácito: a Técnica Alexander e a prática e ensino da flauta*. Tese de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Spitzer, Michael (2010). Guest Editorial: The Emotion Issue. *Music Analysis*, v.29, n.1-3 (1-7).

Stevens, Catherine J. (2012). Music Perception and Cognition: A Review of Recent Cross-Cultural Research. *Topics in Cognitive Science*, 4 (653-667).

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1756-8765.2012.01215.x/epdf>. Acesso em 25/06/2015.

Stravinski, Igor (1947). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. London: Oxford University Press.

Taruskin, Richard (1984). The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing. *Early Music*, v.12, n.1 (3-12).

Tinhorão, José Ramos (2001). *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34.

Turbenson, Mitchell Lee (2012). *An analysis of Villa-Lobos's Twelve Etudes for Guitar*. Monografia de bacharelado em performance. Tucson: University of Arizona.

Villa-Lobos, Heitor (1925). *Choros n. 5 (Alma Brasileira)*. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão.

_____. (1953). *Douze Études pour Guitarre* (Préface d'Andrés Segovia). Paris: Ed. Max Eschig.

_____. (2011). *Douze Études pour guitare seule: édition critique de Frédéric Zigante*. Paris: Durand/Salabert/Eschig.

Yates, Stanley (1997). Villa-Lobos' Guitar Music: Alternative Sources and Implications for Performance. *GFA Soundboard*, summer (7-20).

Yin, Robert K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2a ed. Tradução de Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman

Waters, Simon (2007). Performance Ecosystems: Ecological approaches to musical interactions. *EMS: Electroacoustic Music Studies Network - De Montford/Leicester* (1-20). http://www.ems-network.org/IMG/pdf_WatersEMS07.pdf. Acesso em 5/6/2015.

Wiese, Bartholomeu (2009). Villa-Lobos: o demolidor índio de casaca. *Revista da Faculdade de Serviço Social da UERJ*, v. 6, n. 4 (291-301).

Wisnik, José Miguel (2004). *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2008). *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha.

Zampranha, Edson (2013). Notação interpretativa: invenção e descoberta. In R. Riciardi, E. Zampranha (orgs.). *Quatro ensaios sobre música e filosofia* (97-119). Ribeirão Preto: Editora Coruja

Zampranha, Edson Sekeff (2000). *Notação, Representação e Composição – Um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume.

Zanon, Fábio (2006). O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Música Erudita Brasileira: textos do Brasil nº 12*. (79-85). São Paulo: Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

_____. (2009). *Villa-Lobos*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha.

Zbikowski, Lawrence M. (2010). Music, Emotion, Analysis. *Music Analysis*, v.29, n.1-3 (37-60).